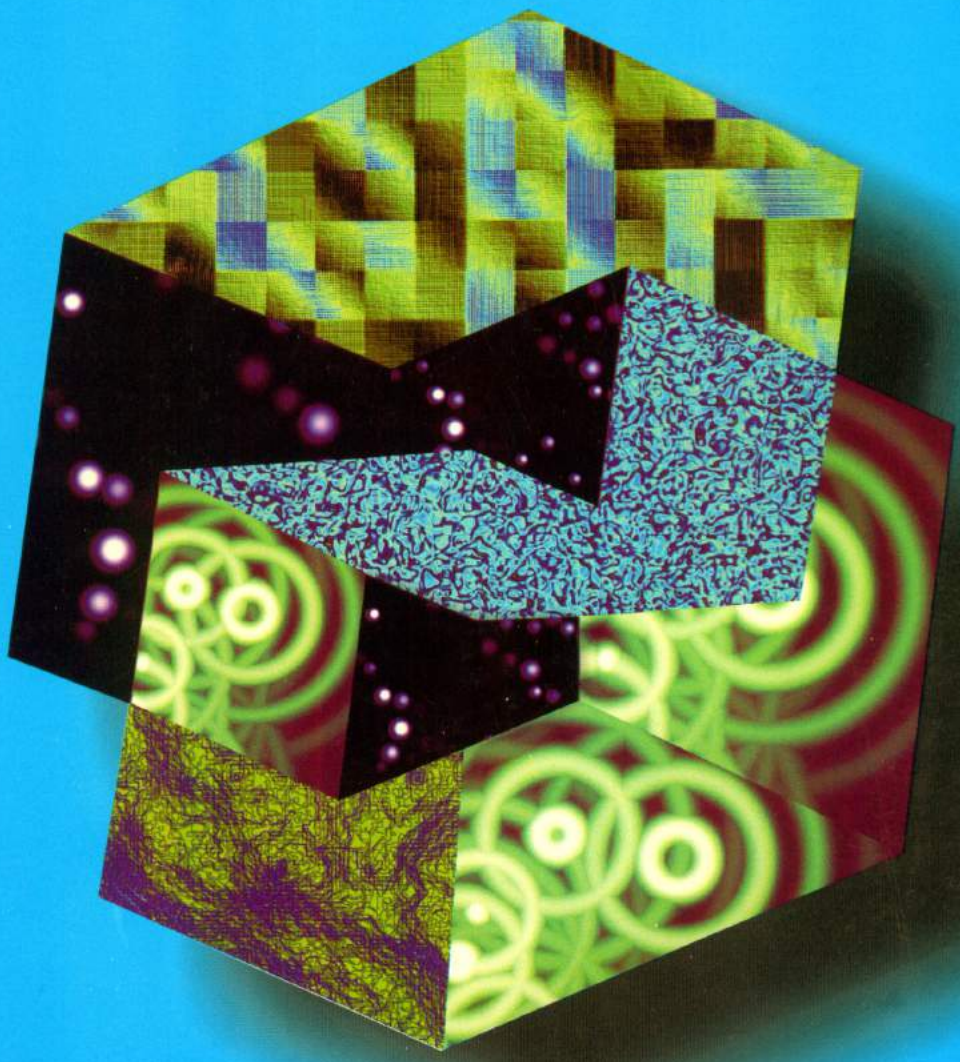
КОСТА БОГДАНОВИЋ · БОЈАНА БУРИЋ

ТЕОРИЈА ФОРМЕ

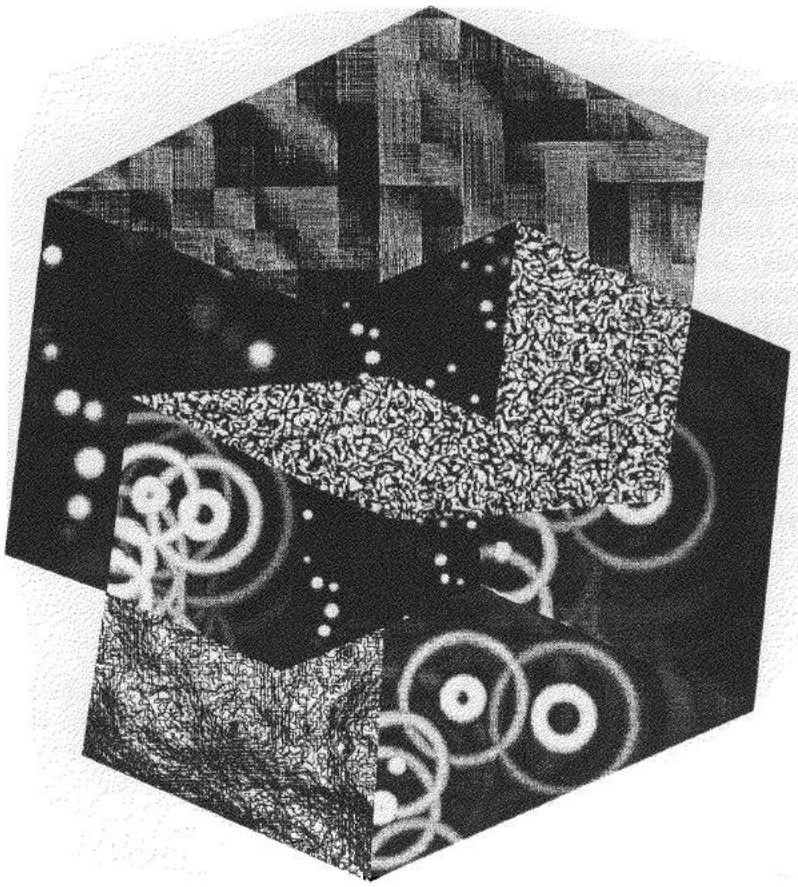


ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ И НАСТАВНА СРЕДСТВА
БЕОГРАД

КОСТА БОГДАНОВИЋ • БОЈАНА БУРИЋ

ТЕОРИЈА ФОРМЕ

Prof. dr ing. arh. Nikola CEKIĆ
ul. Dobrile Trajković br. 1
18000 NIŠ - SRBIJA
Tel. (381 18) 523 - 143
mob. 063/ 483 - 681
E-mail: ncekic@yahoo.com



ЗАВОД ЗА УЏБЕНИКЕ И НАСТАВНА СРЕДСТВА • БЕОГРАД
1999

Рецензенти
МИОДРАГ ПРОТИЋ, сликар, теоретичар, историчар историје уметности
ВАСИЛИЈЕ ПЕРЕНАЛОВ, сликар, просветни саветник
СЛОБОДАН БОДУЛИЋ, вајар, просветни саветник

Уредник
Јован Павић

Главни и одговорни уредник
др Петар Пијановић

За издавача
др Добросав Бјелетић, директор

Министарство просвете Републике Србије одобрило је употребу овог уџбеника својим решењем број 601-04-143/91 од 20. VI 1991. године.

ISBN 86-17-06596-6

ПРЕДГОВОР ДРУГОМ ИЗДАЊУ

Друго објављивање и допуна уџбеника *Теорија форме* били су неопходни пре свега да би се побољшала техничка опрема и отклониле материјалне грешке, које су се појавиле у првом издању, а како би Уџбеник стекао и много шири круг читалаца. У том смислу аутори овог уџбеника, припремајући његово друго издање, трудили су се да допуњујући садржај истакну образовно-васпитни аспект предмета кроз културолошки смисао теорије форме данас. То је потребно истаћи, будући да је садашњи програм *теорије форме* у практичној настави до краја формализован и изучава се највећим делом на анонимним примерима формализованих односа форме и њеног значења, скоро без икаквих културолошких и животних усмерења. Зато смо у овом издању искористили прилику да уз обавезан програм *теорије форме* унесемо и један део визуелног материјала и посебне коментаре, којима, надамо се, допуњавамо оно што претходно издање ове књиге није имало.

Аутори

О ПРЕДМЕТУ ТЕОРИЈА ФОРМЕ

У свом животу и раду човек је одувек имао потребу да објасни све оно претходно стечено искуством и да то као поуку и поруку преда генерацијама које долазе. Давно прикупљена знања предавао је као тајну или рецепте и занатска упутства о појединим умећима по строго утврђеним правилима. Најчешће су то чинили поједини мајстори усменим предањем с колена на колено, али је било и тајних записа и култних предмета – заштитника одређених умећа и других видова појединачног и колективног памћења.

Чула посредују између човека и света који га окружује, других бића, предмета, појава, стања и догађаја у простору. Чулни опажај увек подразумева повратно дејство између онога што је опажено и смисла тог опаженог као одређене сврхе. Према томе, узајамно дејство опажања и опаженог може се поставити у одређен редослед. С обзиром на нашу тему, пажњу ћемо усредсредити на визуелне опажаје. Тај редослед је следећи:

а) опажено (биће, ствар, догађај, стање, простор);
б) схватање опаженог (да је нешто у простору, како се налази у том простору и шта је то нешто);
в) намена опаженог (људска потреба да проникне у то чему сужи све опажено, каква му је сврха);
г) стварање, обликовање, чињење (по узору на виђено у било којем смислу и за било коју намену);
д) значење виђеног (као шира област комуницирања с осталим облицима људског рада, понашања, мишљења и живљења).

Целокупно људско знање о материји, простору, облицима, догађајима и стањима у реалности и уобразиљи заснива се на осамдесет до сто информација које се добијају чулом вида. Нормалан људски централни нервни систем има око десет милијарди неурона, од којих сваки други препознаје визуелну реалност. Савремена визуелна спознаја у облицима људског живљења, нарочито у области рада, разликује се од класичне по томе што у савременим условима чуло вида – око није више једини стални пратилац рада којим се ствара производ већ често само обавезни селектор онога створеног. Већ постоји велики број оперативних (радних) поступака у којима чуло вида не учествује или бар не учествује у свим његовим фазама. Упоредимо рад обичном ручном бургијом и рад електричном бургијом. Ритам и темпо рада ручном

бургијом су приближно примерени откуцајима срца, корачању, а цео процес будно прати око. Док се ради електричном бургијом, око региструје изглед бургије само пре почетка рада, а у току рада види је као статичну облицу. Око ће регистровати тек учинак рада (избушену рупу) као визуелну чињеницу. Међутим, рад електричне бургије прати одређени звук, а за професионалнијег извођача тај звук је показатељ учинка рада поузданији од контроле самог ока. Овај пример јасно илуструје разлику између класичних и савремених стандарда у областима рада. Стога за производне процесе класичног типа можемо рећи да се просторно и временски остварују визуелним праћењем у свим фазама, а за савремене да се ОСТВАРУЈУ без обавезног учинка чула вида. То су они процеси који се већ сада програмирају у системима савремених техничких и технолошких посредника између бића (човека) и машине. То истичемо јер треба стално имати у виду да се класични производни процеси визуелно ПРАТЕ у временском току остварења, док се у савременим производним процесима то време „ЗГУШЊАВА" информацијама о обављеном раду. На основу оваквог упоређења може се такође уочити да су се током стварања разних производа у историји људске врсте истовремено и стално усложњавали и поступци, решења, законитости и принципи рада у већ поменутом редоследу ВИЂЕНО – СХВАЋЕНО – НАМЕЊЕНО – НАЧИЊЕНО – ОЗНАЧЕНО. Због тога је значајно да и *теорија форме* као предмет стално доводи сачувано искуство у склад са савременим, тиме што ће то искуство изучавати и упоређивати с многим другим њему сличним и различитим искуствима.

Човеку није само важно да произведе и створи већ и КАКО да то најбоље уради. Свака средина у целовитој култури свог времена схвата форму на особен начин. То је и суштински одговор на питање шта је форма. Може се рећи да је форма ПОЈМОВНА, МАТЕРИЈАЛНА И ЗНАЧЕЊСКА ОДРЕЂЕНОСТ НЕЧЕГА ПРЕМА НЕЧЕМУ, КОЈА ОДГОВАРА И НА ПИТАЊЕ КАКО. Овакво схватање форме проширује уобичајено објашњење да је форма уочавање нечег што се као виђено може издвојити из простора као нека целина. Наиме, форма није само оно што се издваја од остатка простора већ је и начин мишљења о простору и обликовности у њему.

У савременом схватању света облика, појава, стања и догађаја у простору веома су важни чиниоци којима се нешто одмерава, просуђује и упоређује. У том смислу разликујемо две велике области схватања простора и облика у њему. У прву спадају схватања проистекла из ловачко-сакупљачког и земљорадничког начина живота и производњења, а у другу савремени видови техничко-технолошке и животне стварности. Прву област карактерише веома дуг период развијања и трајања одређене свести и праксе схватања простора и облика у њему, практично од палеолита до половине XIX века. У том веома дугом периоду, постепено и уз велике тешкоће, настајали су и апстрактно мишљење и закључивање јер су се људска знања могла заснивати само на ономе што људска чула могу конкретно да осете и искусе, што је поимање сужавало у прагматичне границе. Брзе и свеколике промене

започете половином XIX века донеле су и сасвим другачије појмове о простору и времену, затим о значењу материјала и форме, као и о другим могућностима организације и схватања средстава за рад.

Савремену област нарочито карактеришу мерни системи с разноврсним показатељима и информацијама. Ти показатељи постали су веома уситњене јединице мерења, нарочито у савременим научним испитивањима. То се најбоље може пратити у електронској, ласерској и другим техникама и технологијама, без којих се данас не могу замислити процеси производње, системи информисања и управљања. Сазнања и практична искуства из тих области заснивају се на схватању и претпоставкама могућих нових односа између материје, масе и енергије, у којима се препознаје ера електронске стварности.

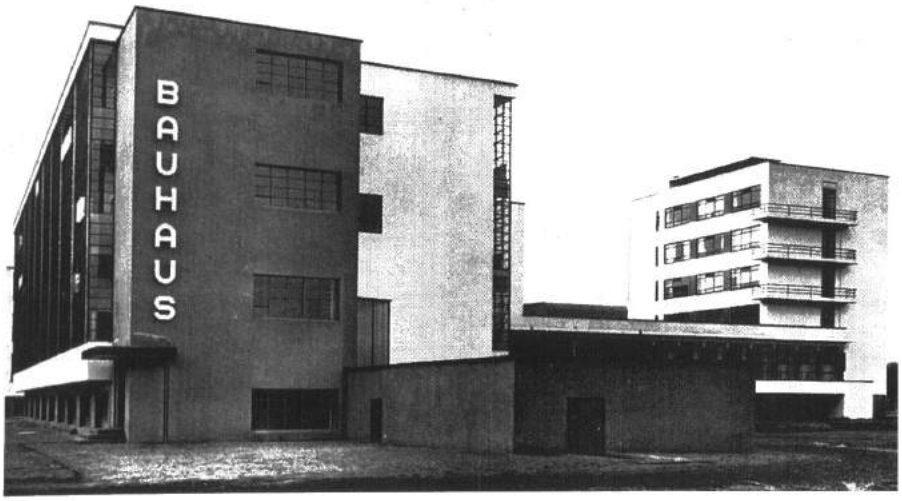
Из тога следи и савремено производно и обликовно правило: ШТО МАЊЕ ЕНЕРГИЈЕ У ШТО МАЊОЈ ЗАПРЕМИНИ, БЕЗ ОТПАДА И ЗАГАЂИВАЊА СРЕДИНЕ – ТО ВИШЕ КОРИСНОГ ПРОИЗВОДНОГ УЧИНКА. То правило следи и савремено обликовање у свим видовима човековог постојања и рада. Тиме се снажно формира значајна категорија савремене еколошке свести. Подсетимо се да екологија (појам изведен из грч. речи *oikos* – кућа и *logos* – реч) изучава опстанак живог и неживог света у истим условима постојања.

Савремено схватање екологије разбија сваку помисао да било која регија може бити у том погледу независна од осталог простора и указује на неминовност опште повезаности живе и неживе материје, у шта спада и човекова веза с природом. Човеков ум и технологија не побеђују природу, већ се с њом усклађују, с тим што човек као свесно биће није одговоран само за себе и своју врсту већ и за друга бића и творевине природе.

Већ садашња млада генерација почиње да усваја ново схватање простора, које су створиле техника и технологија покретне слике, нарочито компјутерске, која се добија визуелно (процесовањем), што битно мења област визуелног мишљења. Неке светске фирме већ имају програме (software) чији системи стварају нову свест о простору и облицима у њему (на пример, америчка фирма „Silicion grafic").

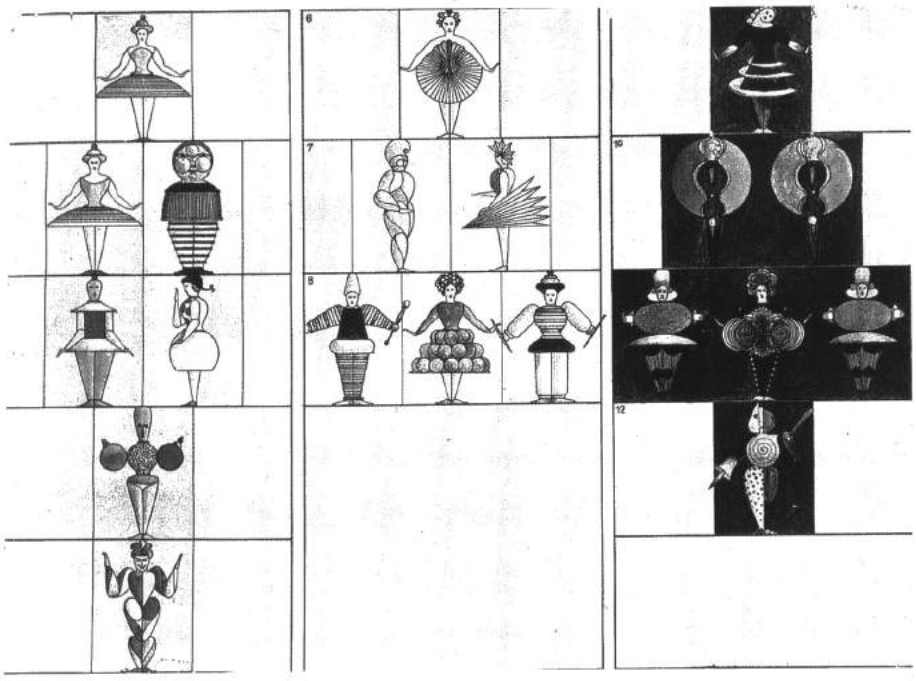
За креативно схватање визуелне форме и бављење њоме, данас је важније трагање за могућношћу и смислом другачијег опажања и стварања коришћењем савремених визуелних посредника, него бескрајно, техницистичко редизајнирање (обнављање) већ створених облика и његове функције. Савремено обликовање не бави се само спољном формом прилагођеном функцији, већ и новом логиком смисла форме и њене функције.

Теорија форме као школски предмет постављена је на модерне основе двадесетих година XX века у школи Баухауса (нем. реч – кућа градитеља), како ју је назвао један од њених оснивача, градитељ Валтер Гропијус (Walter Gropius). Од 1919. године, кад је Баухаус основан у Вајмару, *теорија форме* се као предмет рађала из креативне праксе која је настојала да усклади модерна схватања уметности и производње и да традиционалне и нове занате подигне на ниво креативног схватања

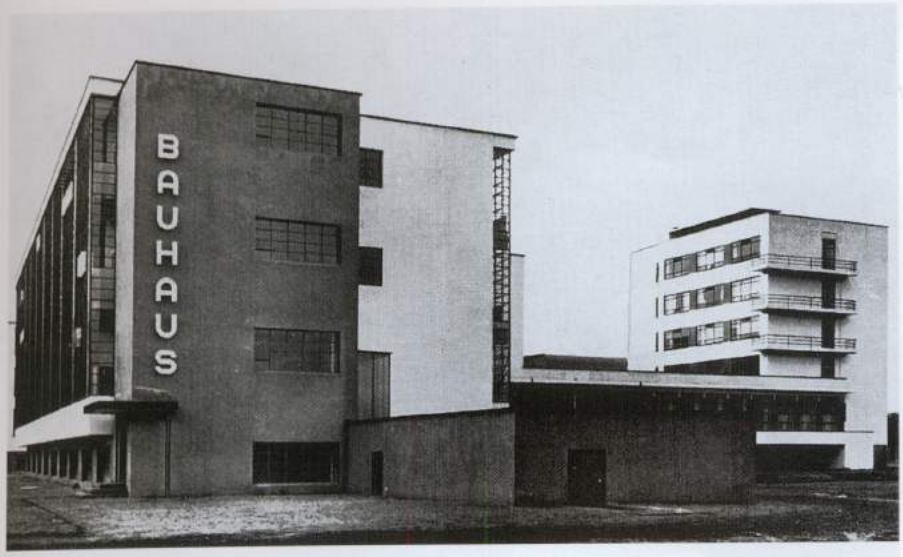


Архитектура Валтера Гропијуса
Зграда Баухауса у Десау (1925/1926)

рада, чији је циљ да се највећи део занатски осмишљеног производа може индустријски лако производити у серијама. То је захтевало и измену схватања саме уметности. Њу је требало обогатити новим сазнањима о материјалу, техникама, просторима нове архитектуре, новим типовима градова и новим схватањем природе. Да би се то постигло, било је неопходно променити стандарде најпре у начину мишљења о визуелним значењима материјала, простора, форме, боје, живе и неживе природе и човековог места у свему томе.

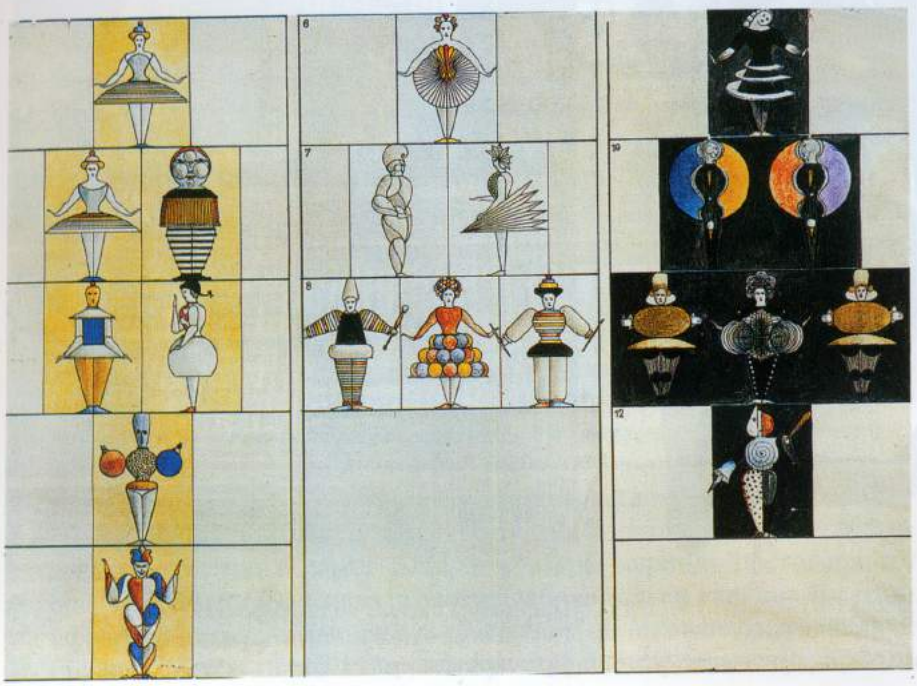


Оскар Шлемер
(Oskar Schlemmer)
План фигуре за тријадички балет
(1920)

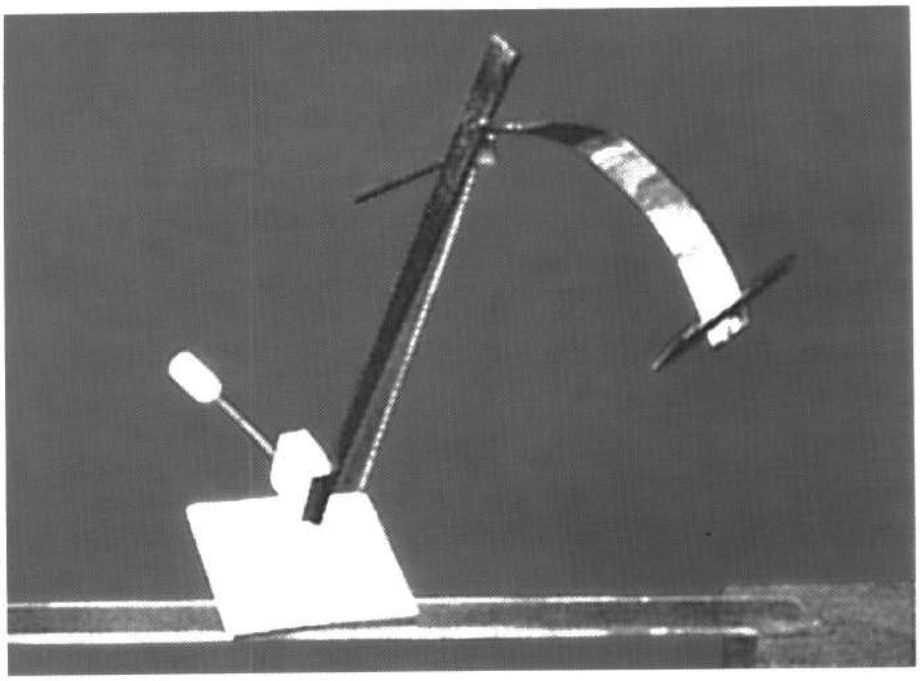


Архитектура Валтера Гропијуса
Зграда Баухауса у Десау (1925/1926)

рада, чији је циљ да се највећи део занатски осмишљеног производа може индустријски лако производити у серијама. То је захтевало и измену схватања саме уметности. Њу је требало обогатити новим сазнањима о материјалу, техникама, просторима нове архитектуре, новим типовима градова и новим схватањем природе. Да би се то постигло, било је неопходно променити стандарде најпре у начину мишљења о визуелним значењима материјала, простора, форме, боје, живе и неживе природе и човековог места у свему томе.

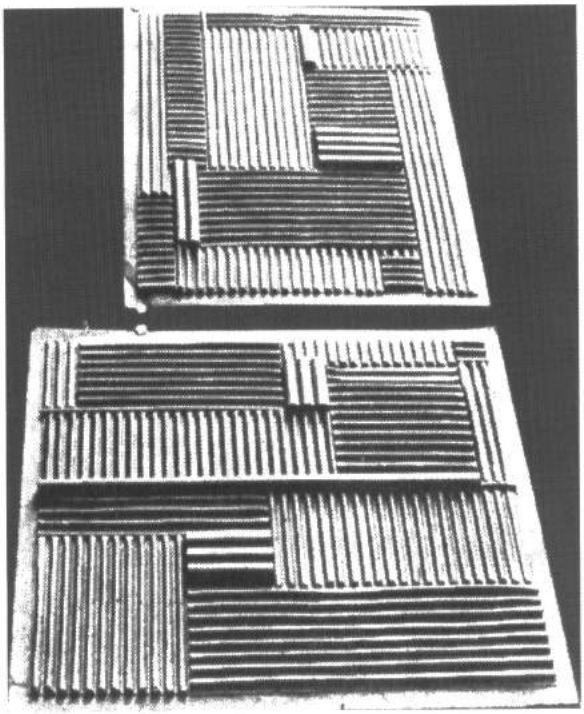


Оскар Шлемер
(Oskar Schlemmer)
План фигуре за тријадички балет
(1920)

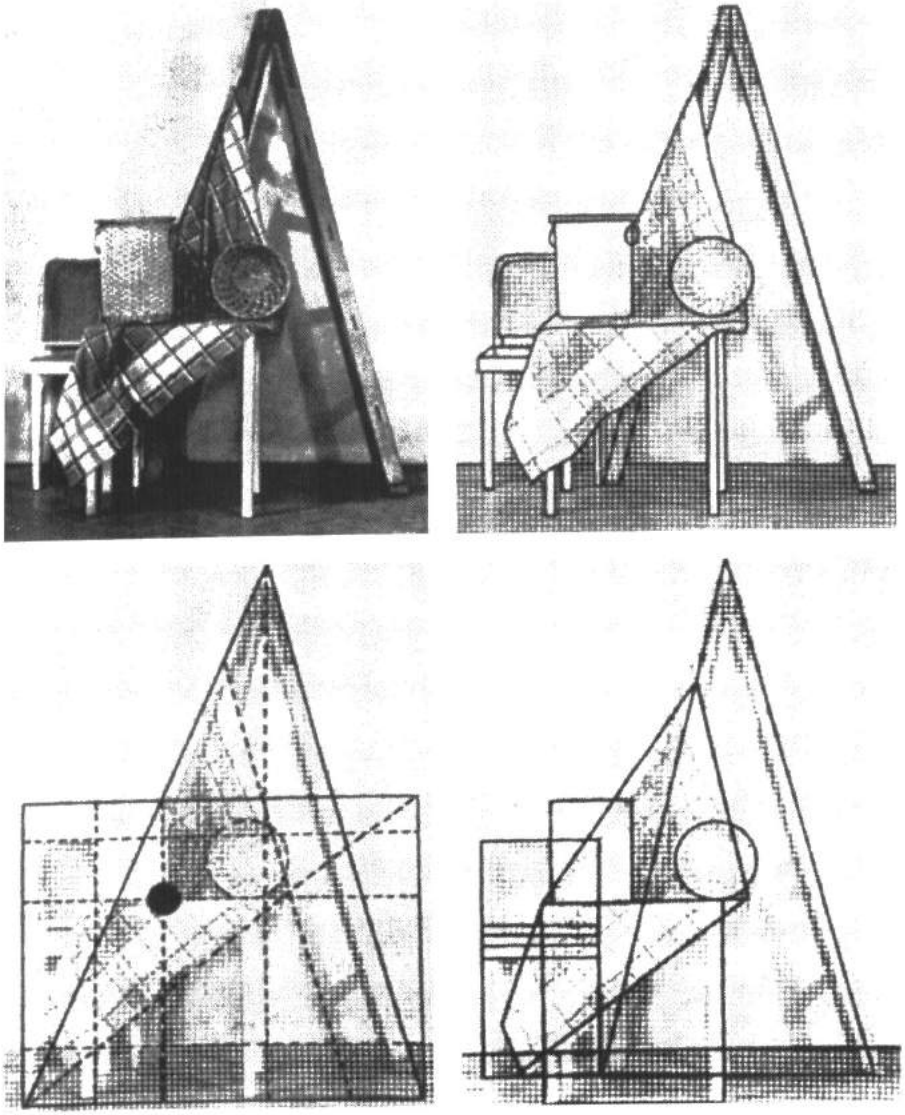


Припремна настава код Мохоли-Нађа (1923–1928). Радови студената с различитим материјалима: Маријана Брант (*Marianne Brandt*) дрво, метал (1923)

Припремна настава код Итена (1919–1923)
Слободне студије ритма
Вернер Греф (Werner Graeff) Студија у темпери (1920)

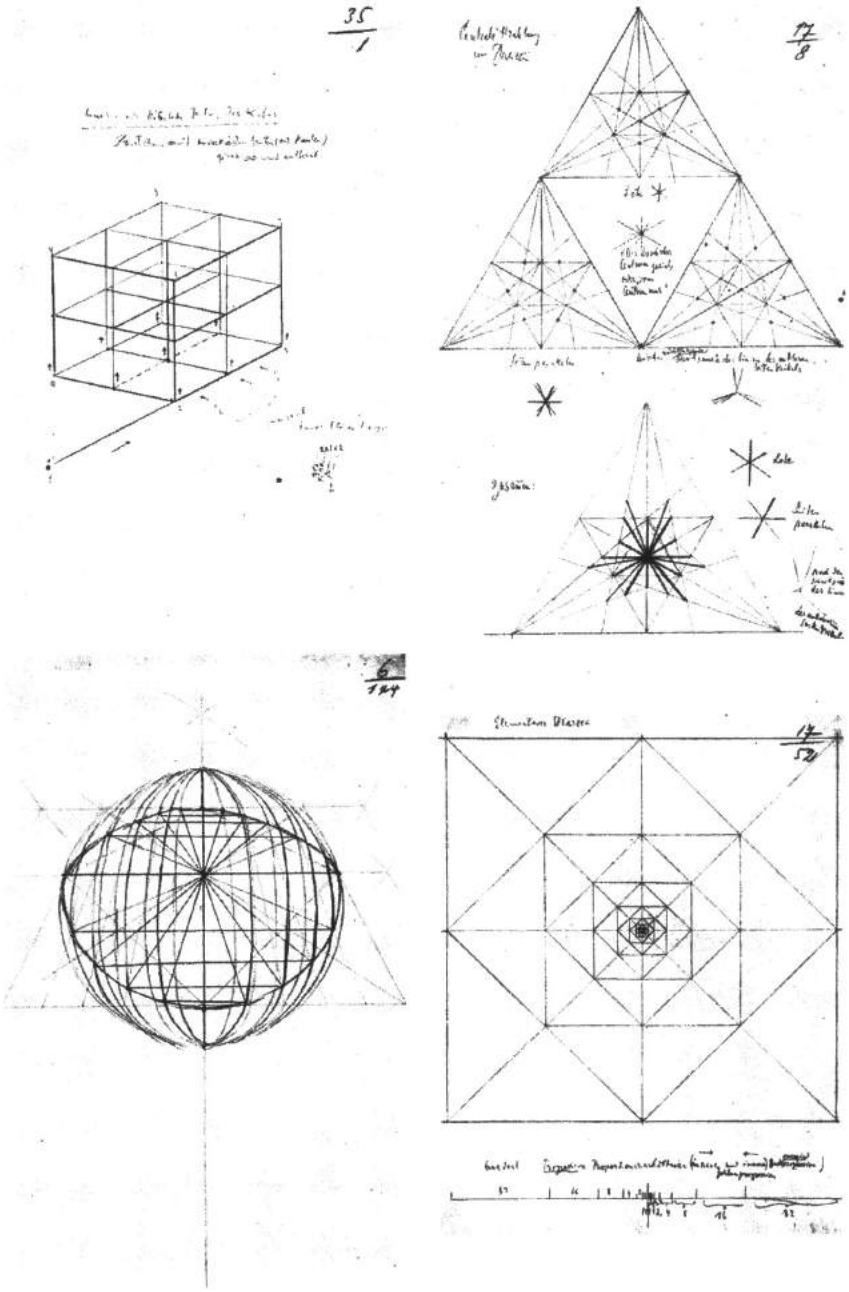


Припремна настава код Алберса (1923–1933)
Радови студената с различитим материјалима.
Пресовани папир



Настава код Кандинског (1922–1933) Аналитичко цртање апстракције (1929)

Нова схватања свих тих односа професори и уметници окупљени у Баухаусу, као што су Пол Кле (Paul Klee), Василиј Кандински, Јоханес Итен (Johannes Itten), Јозеф Алберс (Josef Albers), Ласло Мохоли-Нађ (Lazlo Moholy-Nagy) и други, изразили су идејама кубизма и експресионизма, које су у то време постојале у европској уметности. У Баухаусу је као важан део наставе успостављена сарадња између професора и ученика на развијању новог схватања живота, природе, енергије, средстава за рад и самог рада. У кратком периоду постојања ове школе (од 1919. до 1933, када је Хитлер забранио њен рад) ова креативна „фабрика“ идеја и решења у модерном обликовању изградила је заокружен систем новог схватања производње, производних односа,



Настава код Пола Клеа (1920–1931)
Радови студената из предмета *наука о облицима*

критеријума за изглед и функцију предмета, идентификацију простора (јасноћа у визуелном препознавању), комуникацијских знака новог типа, новог алфабета прилагођеног типоштампи, као и нових обликовних обележја неких садржаја који нису чисто визуелног порекла, као

што је музика. Баухаус је много допринео могућности новог изражавања у балету, позоришту, архитектури и урбаном планирању, у свеколиком дизајнирању живота, а свакако је и зачетник модерне еколошке свести.

Овом приликом значај Баухауса није толико истицан због онога што је у своје време учинио, већ због практичне поруке његовог програма да се сви видови живота морају обухватити системом обликовања. Нарочито је значајно успостављање *теорије форме* као обавезе сталног истраживања нових сазнања у свом времену и за своје време. После Баухауса *теорија форме* је као предмет углавном запала у формализам и често се своди на коначне тврдње, попут оних у математици или физици. Њена суштина то не трпи, те је неопходно да се као школски предмет стално допуњује новим искуствима и сазнањима до којих долазе друге дисциплине. Њихова искуства не треба схватити као готова знања, већ као сугестије и подстицаје који *теорији форме* омогућују креативно истраживање нових видова форме кроз стваралачку праксу и мишљење.

Припремна настава код Итена (1919–1923)
Студија ритма према предлошку: Алфред Арнт (Alfred Arndt), *Ватра* (1921)

Значајан допринос развоју теорије форме дали су после Баухауса посредно или непосредно многи аутори, од чијих су књига за нашу средину веома значајне следеће:

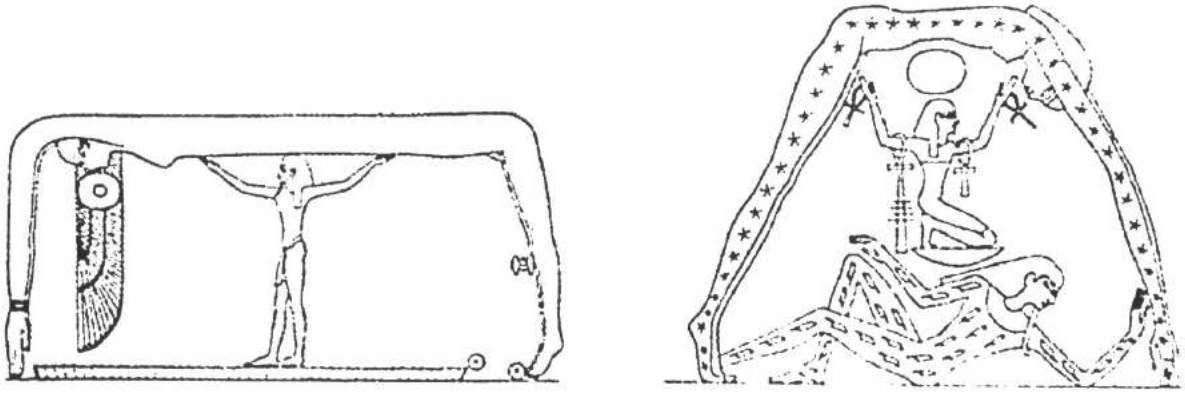
- Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање*, 1954; *Визуелно мишљење*, 1970; *Динамика архитектонске форме*, 1977, превод Војина Стојића, Универзитет уметности у Београду, 1971, 1985. и 1990.
- Јоханес Итен, *Уметност боје*, превод Емилије Павковић и Венцислава Радовановића, Уметничка академија, Београд, 1973.
- Павле Васић, *Убод у ликовне уметности*, Народна књига, Београд, 1959.
- Раденко Мишевић, *Избор текстова за предмет изучавање теорије форме*, Универзитет уметности у Београду, 1989.
- Милан Митровић, *Форма и обликовање*, Виша педагошка школа у Београду, 1974.
- Зоран Павловић, *Сбет боје*, Туристичка штампа, Београд, 1977.
- Никола Деспот, *Сбјетло и сјена*, Техничка књига, Загреб, 1966.

Напоменимо да су и бројни наставници који предају *теорију форме* својим искуствима допринели развоју овог предмета.

Предмет *теорија форме* предаје се у средњим, вишим и високим школама које припремају стручњаке за креативан рад у обликовању и пројектовању предмета и простора. Шира област визуелне стварности и уобразиље у новије време изучава се кроз предмет *визуелна култура*, који је увео у редовну наставу Коста Богдановић на Академији ликовних уметности у Сарајеву, а сада се предаје у оквиру постдипломских студија на Академији уметности у Новом Саду.

I. СВЕТЛОСТ И ОПАЖАЊЕ ОБЛИКА

Као што је Сунчева светлост природна појава, тако је природно да се облик и простор могу опажати само онда кад су осветљени. Сунце и његова светлост као дар природе који омогућава живот, нису само реалност по којој се одређују кретања небеских тела, смене годишњих доба, разликују дан и ноћ. За људе и културу од изванредног су значаја и опсег реалног сазнања и изграђене уобразиље у схватању облика и светлости Сунца за шире разумевање митског, ритуалног, религијског, уметничког, филозофског и поетског исказивања. Због тога су од искона сви народи схватали Сунчеву светлост и топлоту као атрибуте бића највишег реда, које је људски ум могао разумети, исказати и означити. По представи реалног светлосног извора, Сунца, створено је значење под које ће се сврстати многи други појмови о узвишеном. Једно од таквих било је староегипатско схватање Сунца као извориштa свих видова живота, а његова форма – круг са зрацима – била је знак



Сл. 1. –Лево: богиња неба – Нут гута Сунце на заласку; десно: Нут изнад бога земље – Геба (доле) и Шу – бог ваздуха и светла (у средини)

неупоредиве моћи. Том формом су се затим, по значају и сродству, представљала остала божанства.

За истраживање визуелне форме такође су веома значајне лунарна (Месечева) и вештачка светлост, чији су извори данас, за разлику од оних у не тако давној прошлости, заиста разноврсни и бројни. О дејству светлости постоји, иначе, богато и практично и теоријско искуство, као и посебне студије и истраживања, на основу којих је још у XVII веку настао један целовит стил, какав је барок.

ДЕЈСТВО СВЕТЛОСТИ КАО УСЛОВ СТВАРАЊА ВИЗУЕЛНОГ ОПАЖАЈА

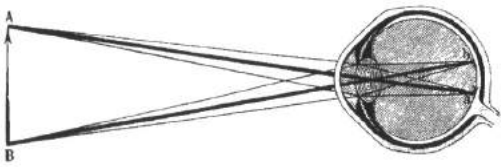
Да би се неки предмет или простор уопште визуелно опазили (видели), они морају бити осветљени, на њих мора да падне одређена количина светлости. То захтевају својства апаратуре чула вида – ока. Оно је, као што се зна из биологије и физике, врста биолошке фотокамере, а просторне чињенице региструје исто онако како се у фотоапарату ствара лик обрнут за 180 степени.

Очна јабучица је обавијена беоњачом. Предњи део јабучице је испупчен и провидан и назива се рожњача. Иза ње су дужица и зеница. Простор између њих испуњен је бистром течношћу. Око зенице је дужица у облику круга, плаве је, смеђе или зелене боје. Она реагује на светлост тако што се скупља и шири.

Кад светлост падне на зеницу, доспева до сочива које је прелама. Преломљена светлост одатле доспева до мрежњаче на којој се образује слика. На мрежњачи се дешавају мућевите хемијске реакције, које се одвијају у оку захваљујући ћелијама које реагују на светлост. Њих има око сто тридесет милиона. Хемијске промене стварају надражај нервног влакна. Поруку добијену на мрежњачи, очни нерв спроводи до центра за вид у мозгу.

Иако је око чуло вида, виђење се одгонета у мозгу. То значи да је за виђење неког облика важно разумевање виђеног. Новорођенче има потпуно нормално чуло вида, али не уме да гледа јер оно што види не разуме. Око различито дејствује у различитим условима. Мрежњача се састоји од две врсте ћелија – чепића и штапића, изванредно осетљивих на светлост. У малом простору унутрашњости ока (око мрежњаче) смештено је око сто седамдесет милиона штапића и око тринаест милиона чепића (око жуте мрље). У условима слабог осветљења реагују штапићи, а у условима средњег и јаког светла – чепићи. Штапићима се опажају облици као на црно-белој фотографији (бело, црно, сиво). Чепићи делују на јачој светлости и региструју боје. Све облике и боје у сумраку човек види као

Сл. 2. – Јан Вермер (Jan Vermeer) *Млекарица* (1660)



Сл. 3. – Преламање светлости у оку

сиве. Сваки човек види различито а уз то и сам одређује како ће гледати. Постоје и специфичне врсте гледања, као што су средишње – централно (виђење само онога што је испред) и бочно (оно што се види поред, лево и десно). Средишње опажање је најоштрије, а појединац најбоље запажа оно за шта је најзаинтересованији.

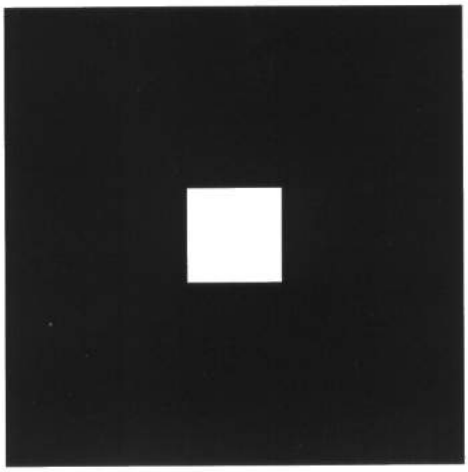
ДАЛТОНИЗАМ

Далтонизам је слепило за боје, тако названо по Џону Далтону (John Dalton), који га је открио 1799. године. Посматрамо ли лиснато дрвеће док пада сумрак, најпре губимо опажај зеленог лишћа. Под истим осветљењем нећемо видети ни боју црвених ружа, али ћемо дуго у мраку видети плавомодру боју неба. То значи да је плава боја светлија од осталих. Неки људи не виде црвену и зелену боју, то јест виде их као неодређено жућкастосиве. То настаје зато што у оку далтонисте исте ћелије реагују на обе боје, те се оне стапају у неку трећу, недовољно одређену. Од хиљаду мушкараца, у просеку њих преко седамдесет не опажа све боје, док су међу женама тек четири од хиљаду далтонисти. Међутим, незнатан је број оних који су слепи за све боје. Они се називају ахромати. Најколебљивији је опажај зелене боје и око 4% мушкараца је тешко опажа. То су деутеронопи. Слепи за жуту и плаву боју називају се тританопи.

Способност за опажај боје је веома важна нарочито за неке професије, на пример за оне у вези са ликовним уметностима, дизајном, саобраћајем и др. Наиме, почело је озбиљно да се проучава слепило за боју након једног тешког саобраћајног удеса крајем прошлог века, када је машиновођа под заклетвом изјавио да је сигнал на прузи био зелен, па зато није зауставио воз. Истрагом је утврђено да је сигнал сасвим поуздано био црвен.

ИРАДИЈАЦИЈА

Ирадијација је оптичка илузија која се јавља услед контраста који настаје када се бело нађе према нечему што је тамно. Бело у тамном изгледа веће него што јесте. Белина се тако исказује до усијања и „прелива“ се преко ивице свог опцрта.



Сл. 4. – Ирадијација, дејство белог у црном квадрату. Белина збијена у белом квадрату на својим ивицама „кипи“ према црној површини до усијања. Белина у црном квадрату је увек бела од истог степена белине која се налази иза црног квадрата.

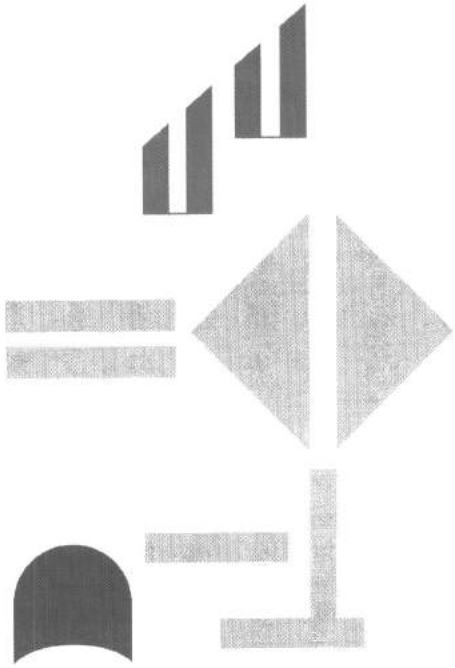
ОПАЖАЊЕ РАЗЛИКА У ВИДНОМ ПОЉУ

Видно поље је граница сагледљивости посматраног простора или објекта, или онај део простора на који смо усредсредили свој поглед. У животу је опажање разлика саставни део оријентисања, комуницирања, вредновања и значења онога што је виђено. Опажање разлика у визуелној реалности и у уобразиљи можемо груписати у три велике, међусобно повезане целине које се заснивају на закону вероватноће. То су шири појмови у значењу ЈЕДНАКО, НЕЈЕДНАКО, СЛИЧНО. Уз ова три помињемо још и појмове КОЛИЧИНА, ВЕЛИЧИНА и БОЈА. Тих шест појмова има своју дуговековну историју.

ЈЕДНАКО

Првобитно схватање појма једнако у људском искуству везује се за мерење. Прво се мерило „одока", а временом све прецизнијим мерним справама и мерама. У дугом процесу култивисања мерних чинилаца који почивају на принципу поређења нечега према нечему, појам половине прво је схваћен као део неке целине. Типичан пример за то је товар – две приближне масе или количине које се товаре на коња с једне и с друге стране самара, као што се и данас чини у брдским крајевима. Појам целина (јединствености) у стара времена се сводио на неупоредиве вредности и њему су се придавала стварна или измишљена својства од много већег значаја, као што су својства Сунца, Бога, владара. То су недељиве целине и с њима се, као с узором вишег реда вредности, пореди све остало.

Два, двојство, двоје у појму једнако, упућују на пар.



ЈЕДНАКО – МОДУЛ У СТВАРАЊУ ОДРЕЂЕНИХ ОДНОСА. Све различите моноелементе обједињује исти размак у двојним односима. Пример двојних односа у урбаној структури.
Модул (лат. мера, мерило)
Моноелемент – један елемент (од грч. *monos* – сам, једини, један). Урбан – градски (од лат. *Urbs* – град).
Структура (лат. *structura*) – састав, распоред, склоп, начин грађења.

Сл. 5. – ЈЕДНАКО – ЈЕДНОСТАВНО
Пример за појам једнако настао у давним временима у ловачко-земљорадничким срединама. Обележја: једнако по дужини, неједнако по маси (дебљини). На стаблу или на грани, по правилу увек је дебљи онај крак (грана) који продужава основни правац вертикалног раста стабла.

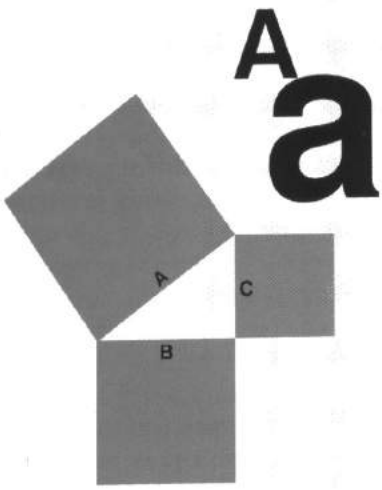
Тиме се одмах усложњава значење, јер два или двоје су већ разлог за поређење било које врсте, нарочито ако то двојство потиче од бивше целине, на пример, браћа, сестре, брат и сестра. Тако се у давна времена појам једнако формирао из приближно најважнијих одлика у поређењу нечега с нечим. Израз једнаки облици, на пример, употребљаваo се када су гране рачвастог стабла биле одсечене на истој висини.

Сл. 7. – ЈЕДИНСТВО СУПРОТНОСТИ
Две исте форме добијене пресецањем круга кривом линијом чине значења два различита света у једном. То је стари кинески знак ЈИНГ и ЈИН. Две исте форме у супротним значењима одређене бојом ЈАНГ – мушки принцип обојен је црвеном, ЈИН – женски принцип – белом. ЈАНГ „позајмљује" део себе у облику малог круга ЈИНУ, а ЈИН ЈАНГУ узвраћа истом мером белог круга. ЈАНГ је активни принцип и означава небеска својства, а ЈИН је пасивни принцип и означава земаљска својства. У међусобно прожетом „загрљају" обједињени кругом као заједничким простором, ЈАНГ и ЈИН својим значењем разлика обухватају најопштији смисао јединства у њима.

Разлика у дебљини тих грана никада није сметала да се такав однос величине и количине прогласи једнаким. Али, већ у првим урбаним културама исти пример као мерни показатељ за појам једнако не би важио. У историји старих народа значења два или пар често се схватају као супротност (ЈАНГ и ЈИН).

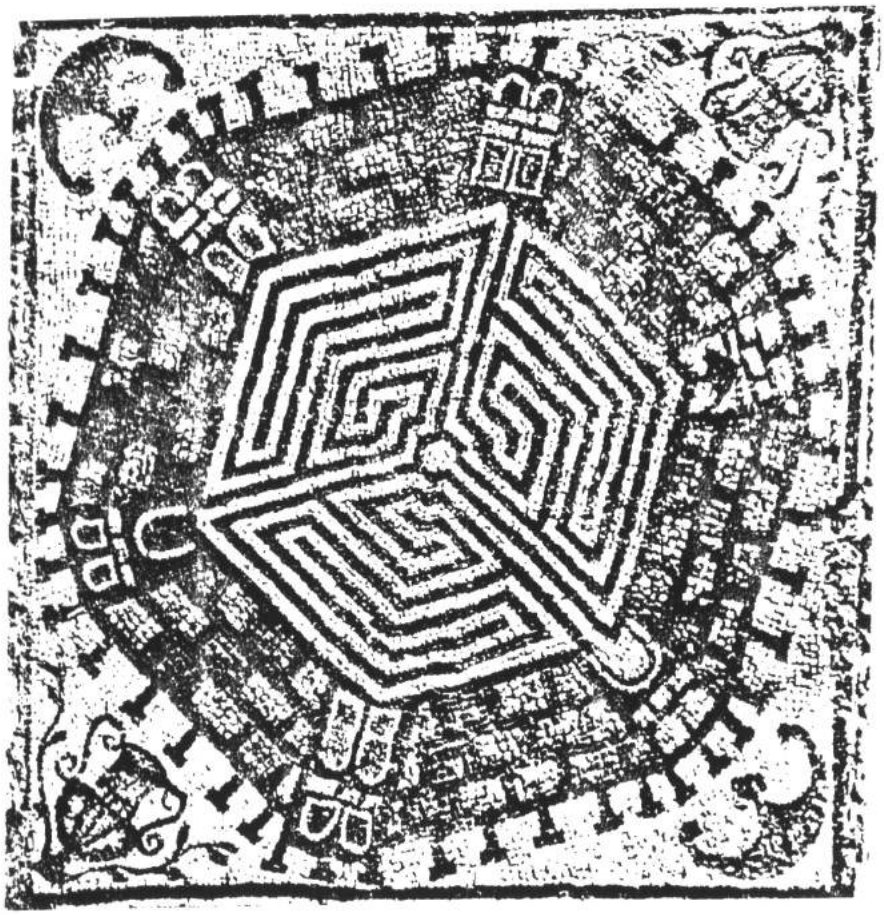
Људи су од искона одређивали мере деловима свог тела: шаком, прстом, педљем, лактом, стопом, кораком, а у неким професијама те мере су се одржале и до данас. Такође се и мерење одока и додиром користи у неким професијама, на пример, у графичкој, где поједини радници узевши папир између палца и кажипрста одмах могу тачно да одреде тежину (у грамима), врсту и финоћу папира. Исту способност имају и металци. Поједини мајстори могу, рецимо, оком да одреде пречник бургије или завртња. Сељаци могу доста тачно да оцене колико је тежак неки пласт сена, колико је семена потребно за одређену њиву и друго. Све то указује на практична искуства која су стварала и усложњавала појам једнако.

Значења појма једнако знатно су умножена и проширена у визуелној култури насталој развојем првих урбаних цивилизација. И сам појам цивилизација упућује на збир и размену многих искустава о истим стварима, појавама и догађајима, што и омогућује комуникацију између појединаца и друштва. То је такође услов за стварање конвенција, договора о важењу неких правила понашања. У њих спадају и договори о заједничким мерама и означавању неких визуелних чињеница. Успоном математике и филозофије снажно се развила свест о могућностима поређења. Створена је нова област у којој се комбино-



вањем реално виђеног дошло до замишљања реално могућег на основу реалног опажаја и мерења. Тиме се већ ушло у системе апстрактног мишљења. У схватању појма једнако у почетку се узимало у обзир само оно што је на први поглед једнако. Али када је настала, на пример, Питагорина теорема о појму једнако (квадрат над хипотенузом једнак је збиру квадрата над катетама),

Сл. 8. – ЈЕДНАКО – СЛОЖЕНО
Питагорина теорема. (Неједнаки делови стварају систем и значење целине која је једнака у самој себи. Квадрат над хипотенузом једнак је збиру квадрата над катетама.) Сложенији процес поређења и тачност мерних односа који стварају појам једнако. Резултат тачности у оваквом визуелном решењу био је могућ само у урбаној средини. A, a – Различита форма исто значење.



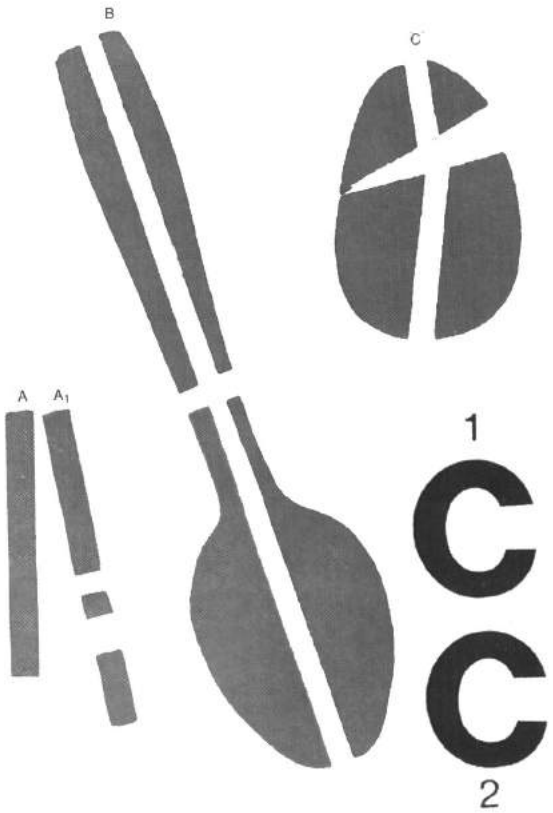
Сл. 9. – ПОЈАМ ЈЕДНАКО У ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ
Лавиринт у мозаику из Гамзиграда (Србија). Овај лавиринт је доказ високе свести о достигнутој урбаној култури по узору на римске градове. У простору три једнака дела лавиринта централни део је аналоган форуму, односно централном тргу. У овом конкретном примеру лавиринта, у сам центар могуће је, према овој шеми, доћи само с десне стране капије доле десно. Однос околине према центру града представљао је проблем у планирању градског простора све до XVII века. Међу последњим планерима градског језгра били су и неки ренесансни уметници који су тражили просторност „идеалног града". Гамзиград је настао у III веку и развијао се све до VI века. То је утврђење четвртастог облика, површине 300 × 230 m.

изведена из неједнаких величина, квалитативно је проширена свест о могућностима схватања појма једнако.

Све до појаве математичких модела о поимању облика и простора, затим простора у облику и облика у простору, одмеравање односа нечега према нечему у визуелном представљању сводило се на фронтални поредак, лево–десно, горе–доле. То је, практично, шема визуелне представе орнамента. И сама визуелна шема математичких једначина сведена је на фронтални поредак односа лево–десно, какав је и однос тега и терета на ваги.

НЕЈЕДНАКО

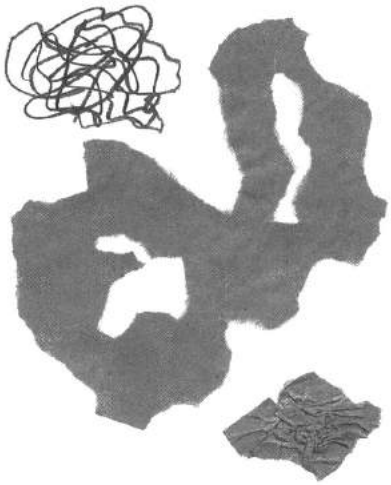
Појам неједнако се у крајњој линији подудара с појмом непар. Визуелно представљено као количина и величина, и неједнако, као и једнако, може настати од некадашње целине ако се она подели на неједнаке делове. Уобичајени појам неједнако заснива се на поређењу нечега са нечим. Неједнако као појам у визуелној култури, како у стварности, тако и у уобразиљи, има шире значење од појма једнако. У количинском поређењу исказује се односима мало према много. Према величини, неједнако се исказује односима малог према великом. Неједнако као појам тежи разградњи, јер је и од идеално једнаког могуће створити неједнако. Сама природа појединих облика је некад погоднија за стварање једнаких, а некад неједнаких од-



Сл. 10. – НЕЈЕДНАКО
А. Од једне целе површине – неједнаки делови и простор између њих.
А1. Делови су једнаки са површином А
Б. Једнако по дужини, неједнако по ширини
В. Од јајоликог, правилног облика – стање неједнаких делова.
1, 2. Једнака форма – неједнако значење:
1. Ћириличко „Ц“

носа делова. Ако, на пример, обичну кашику расечемо по дужини, тачно по средини, добићемо два једнака облика. Ако ту исту кашику пресечемо попречно опет тачно по средини, добићемо два неједнака облика.

Исти је случај са јајетом и многим другим облицима сачињеним од јединствено повезане (пуне) масе истог материјала. Јер, ако неке облике чија је само спољна форма симетрично распоређена расечемо, а њихов унутарњи део није повезан у свим тачкама истим материјалом (као, на пример, подужни пресек



Сл. 11. – НЕЈЕДНАКО

Пример тежње некадашњих целовитих облика ка аморфности и ентропији.

Сл. 12. – Шема сазвежђа Лав. – Ово сазвежђе је именовано према распореду изразито видљивих звезда. Њиховим повезивањем добија се контура лава. У машти данашњег човека тешко да би то могао бити лав, али у давно време човекова машта је лакше „дозивала" облик у могуће личење него данас. То нарочито потврђују митови, легенде, религије и поезија.

Сл. 13. – НЕЈЕДНАКО У ПОВРШИНИ

На примеру 13 је све у домену визуелног – неједнако.

Сл. 14. – Паул Кле, детаљ слике Hurri из 1938, колекција Кле у Берну. – Поједини облици на овој слици су утолико неједнаки што у својој типској основи имају исто формално полазиште. То значи да садрже извесну линеарност, која се ни по чему не понавља. Тиме је овај детаљ Клеове слике ближи појму слично него појму једнако.

Сл. 15. – Василиј Кандински, *Јесен*, (1914)

Музеј Соломона Гугенхајма у Њујорку. – Ова је слика изразит пример појма неједнако. Она је блиска природном поретку ствари у коме не учествује човек. Свакако да је ова слика, као једна од првих нефигуралних, намерно осмишљена тако да се њоме одклоне сва обележја класичне слике. Ова се слика може најближе повезати с атоналном музиком, на пример Арнолда Шенберга.

Сл. 16. – Пол Кле *Неукроћене боје* Акварелисани цртеж (1934)

Галерија Бејлер (Beyeler), Базел. – Линеарна и бојена структура ове слике такође се заснивају на принципу неједнаких односа дужина, густина и израза у целокупном линеарном систему.

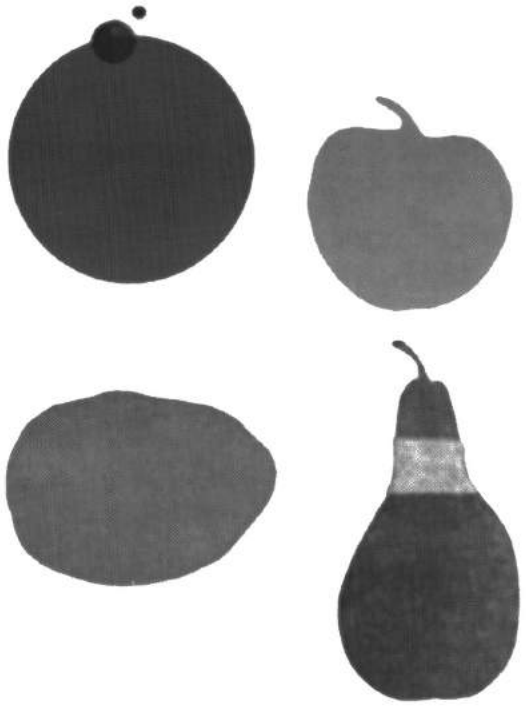
аутомобила), тада ће по спољној форми облици бити једнаки, али ће по маси (броју делова од различитог материјала, њиховом распореду на левој и десној страни, по тежини) бити неједнаки. Могућност поређења у оквиру појма неједнако је врло изражена, па се могу стварати врло различите комбинације. Облици који су укључени у појам неједнако лако се доводе у везу с појмом АМОРФНО (оно што као облик нема обележја правилности), као и с појмом ЕНТРОПИЈА (оно што тежи распадању).

Неједнако као конкретна форма, може се дефинисати појмовима слично и једнако. Блиски појму неједнако су појмови, облици и значења појмова: непарно, аморфно, предимензионирано, у значењу количина и величина, као и оном што је у боји нескладно.

СЛИЧНО

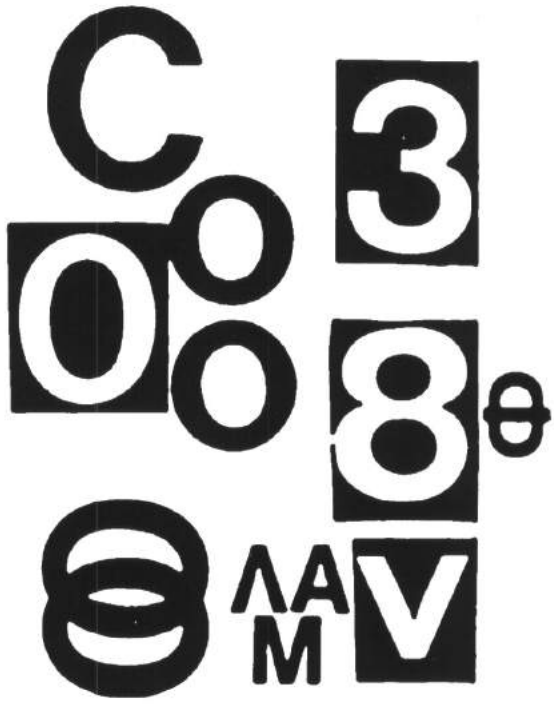
Слично је оно што повезује једнако и неједнако. Значење појма слично је шире од значења појмова једнако и неједнако. У пространој области значења овог појма успостављају се сложени односи између бића, предмета, простора и времена. Зато је појам слично по могућностима поређења знатно изнад реално виђеног и на њега се наилази у скоро свим областима сазнања, разумевања и уобразиље. Слично је чест предмет поетског виђења, где је могућност поређења практично неограничена. У тој врсти поређења може се изгубити и само значење виђеног (материје, облика, простора, времена).

Понекад се појам слично, уз „заборав сопствених могућности", појављује у сасвим новим видовима препо-



Сл. 17. – СЛИЧНО ПРИРОДНИ ОБЛИЦИ
Круг је истовремено микро- и макроформа, пројекција лопте. Круг је облик који се прилагођава дејству спољних сила (угибање). Као себи супротан оквир „призива" квадрат у који је уписан. Угибање као последица спољног дејства на круг у природи ствара форму плодова, који су увек у шеми описа кривом линијом и закривљеном површи. Према томе, у визуелној култури плодови су женсколике форме. Јабуколики облик има тенденцију бочног ширења а крушколики као да је настао од јабуколиког који је у горњем делу нечим стегнут. Крушколики облик тако од свог првог зачетка на грани капљичасто „чезне" за тлом.

знавања и поређења, као што је чест случај у уметности надреализма. Будући да појам слично захвата пространу област могућности поређења, логично је да многобројност и разноврсност чинилаца таквих поређења дају још разноврсније комбинације. У појму слично постоји велики број могућности за избор најбољег решења. Зато у оквиру једног појма настају захтеви вишега реда у односима и нечега према нечему. То се у креативном раду свих врста, нарочито у уметности, препознаје као напор стваралаца да учини све што у том тренутку може, имајући у виду крајњи циљ избора или однос нечега према нечему. „Форму не одређују само физичка својства материјала него и стил представљања", каже Рудолф Арнхајм (Rudolph Arnchaim). Да би се постигла креативна стања потребна су властита обележја стваралаца у сваком тренутку процеса рада.



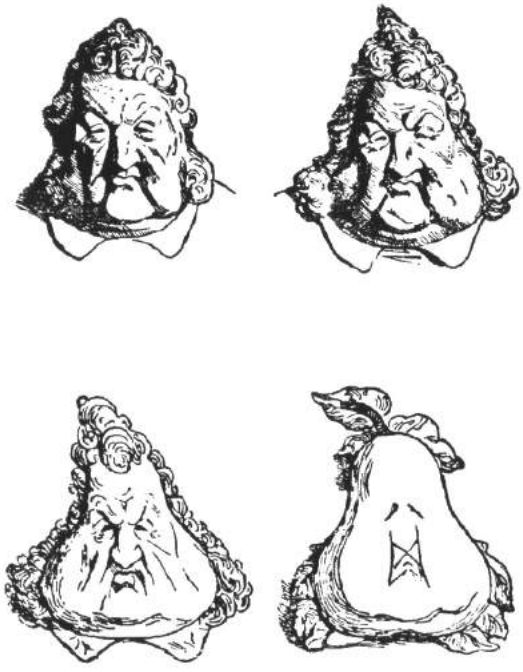
Сл. 18. – СЛИЧНО
Примери отворене и затворене форме. Више затворених линија на истој површини (једна преко друге) тежи ка маси.

Сличност нечега с нечим најчешће одређује спољна форма, тако да се често и не питамо шта је унутра. Узмимо за пример кућу. Свако доба, свака култура, сваки стандард живљења има свој стил градње и опремања куће. После Другог светског рата настали су нови градови, као и градови на периферијама старих градова, као што је у нашој земљи Нови Београд. У таквим околностима ужурбане градње читава насеља су остајала без пратећих објеката: болница, биоскопа, пијаца, галерија. Куће и улице биле су по свему једнаке. Није било основне визуелне идентификације простора и објеката, па се људи тако нису лако сналазили помоћу визуелних знакова који свима њима значе исто. У једном таквом насељу у Данској многа деца коју су родитељи првог дана одвели у школу нису умела да се врате кућама, јер још нису знала да прочитају називе својих улица. Један дизајнер се зато досетио да на сваку кућу постави слику неког предмета, или животиње. Тако је дете знало да је његова кућа жаба, а кућа његовог друга зец.

У појму слично као визуелној области широких могућности поређења и одабира постоји и једна негативна, чак и опасна страна. Она се може испољити у оном делу човековог живљења у којем је он приликом избора сличних ствари упућен једино на чуло вида. Такви су, на пример, лекови сличног изгледа и паковања, гљиве и друго. У тој обла-

сти дизајнери имају веома значајну улогу. Само се уз солидно знање и креативну способност може доћи до решења у којима ће различитост сличних ствари бити визуелно довољно јасно означена. Да би се створио одређени однос према мноштву сличних ствари, појава, догађаја и облика, израђени су ТИПОЛОШКИ ОБРАСЦИ (заједничка обележја) у којима је ПРИМАРНИ НОСИЛАЦ ФОРМЕ онај облик који има најпознатија обележја проширених значења. Такви су, на пример: крст, мач, мајка, Сунце, боје – црвена, плава и жута и друго. Примарни носилац форме, дакле, ствара тип форме око које се по сличности групишу остале форме. Ако кажемо јабуколика форма, онда је за њу плод јабуке примарна форма, а све друге њој сличне припадају том типу. Јабука, осим тога што је користан јестиви плод, има и много других значења. Тако је Адам загризао забрањену рајску јабуку, Парис је Хелени као најлепшој поклонио јабуку, а у српској десетерачкој поезији чест је стих „Па прострели кроз прстен јабуку". Јабука се и данас у неким нашим крајевима поклања као дар нарочитог значења. Она је, дакле, од давнина била знак вишега реда. То је и био разлог да и други плодови форме сличне јабуци, као што су парадајз, трешња и сл., буду сврстани у јабуколике. Исто је с другим примарним формама и архетиповима (првобитним облицима), као што су змија – змијолика форма, риба – риболика форма и тако даље.

Трансформација (лат. *transformatio* – претварање, преображавање, преуобличавање). – Лице краља Луја-Филипа у четири фазе, од правилног лица до облика крушке. Однос виђеног и представљеног облика одувек је у европској уметности био један од кључних проблема, нарочито после XVI века. Преображај представљене форме у визуелном представљању, нарочито је значајан у уметности XX века, и то на примерима на којима уметник није ни полазио од посматрања онога што је пред њим, већ је изражавао доживљено у себи. Тако се у суштини појам трансформација од реално постојећег ка могућем везује за термин представа и њено значење у најширем смислу онога што је у представи препознатљиво на било који начин. Све оно што не личи на облик посматрањем пренесен у намеру уметничког значе-



Сл. 19. – Филипон (Filipon) Из часописа „Шаривари" („Le Charivari") (1834)

ња, везује се за појам и значење – *израз*. У том смислу појам *представа* се одређеније везује за фигурално представљање а појам *израз* за нефигуративно.

Сл. 20. – Бог Птах

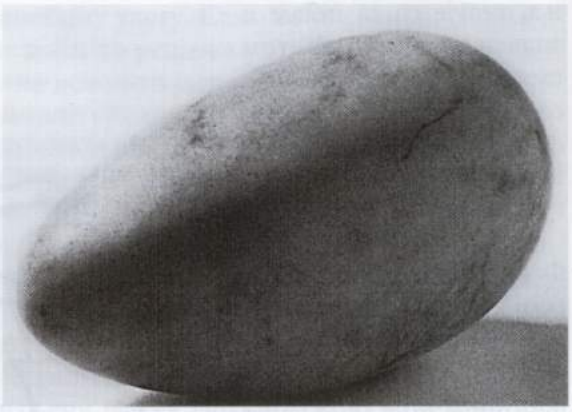
Јајолик праоблик. – Форма јајета је идеалан спој кружнице и елипсоиде. Волумен јајета оформљен је закривљеном површином која се ослања на раван у малом броју тачака, и то само подужном осом паралелно са равни ослонца. У својој једноставности спољне форме, јаје је веома сложен облик с обзиром на његову конструкцију и статику. Постоје целовити митски, религијски и филозофски системи о јајету као праформи настанка живота. Једно од таквих занимљивих схватања налази се у индијској *Чандогија упанишади* (3, 19), једном од најстаријих рукописа на свету. Јаје је настало ни из чега (из небића), јер је у почетку било само непостојање, из кога је настало постојање – битак. Он је нарастао у јаје. Оно је тако постојало годину дана и онда се распукло на две љуске: сребрну и златну. Сребрни део је земља, златни део – небо. Од спољне опне јајета (тврђег дела површине) постале су планине, а од меке опне (испод љуске) постали су облаци и магле. Од онога што су биле жилице на беланцету настале су реке. Удубљења у беланцету на врху јајета, постала су океан.

Према старом кинеском веровању, пре настанка неба и земље постојао је хаос у облику кокошјег јајета. Тако је хаос-јаје мировао осамнаест хиљада година, када се отворио и из њега су се издвојили тешки елементи од којих је настала земља (ЈИН – женски принцип) и лаки и савршено чисти елементи, од којих је настало небо (ЈАНГ – мушки принцип).

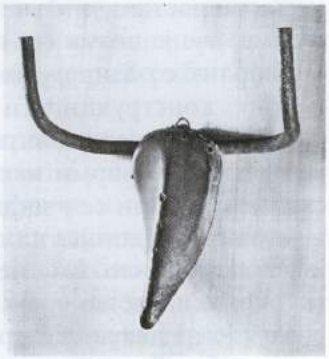
У веровању старих Египћана постојао је Нун, симбол океана на чијој се површини појавио брежуљак а на њему јаје. Из тог јајета је изашао бог Кхнум, који је средио хаос. У старом Египту је постојало више учења о космосу, као и о постанку живота. Тако је бог Птах – велики творац, попут грнчара на грнчарском колу од јајета обликовао остали свет.

У хришћанском веровању јаје је обновитељ живота. Зато се јаја боје најчешће у црвено, што је симбол Христовог васкрсења, односно поновног рођења у његовој вери. У најопштијим другим значењима јаје се пореди са симболиком заштитничких форми, као што су: кућни кров, гнездо, шкољка, мајчино крило и друга слична поређења.

Сл. 21. – Краљевска глава из Ифе, Нигерија, XV век; бронза (музеј из Ифе, Нигерија)



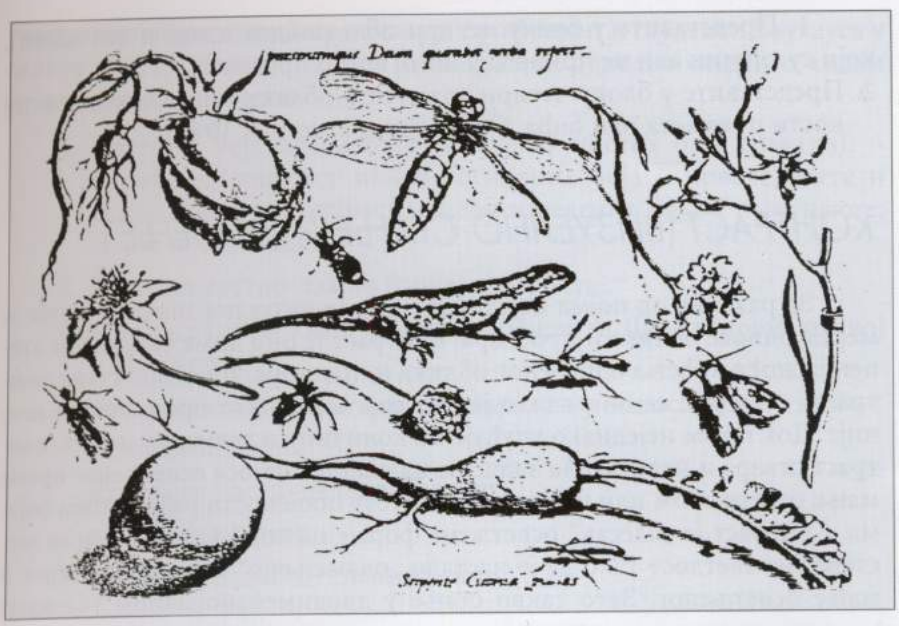
Сл. 22. – Константин Бранкуши (Constantin Brancusi) *Глава* (1924), Музеј Волтера Аренсберга, Филаделфија (Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection)



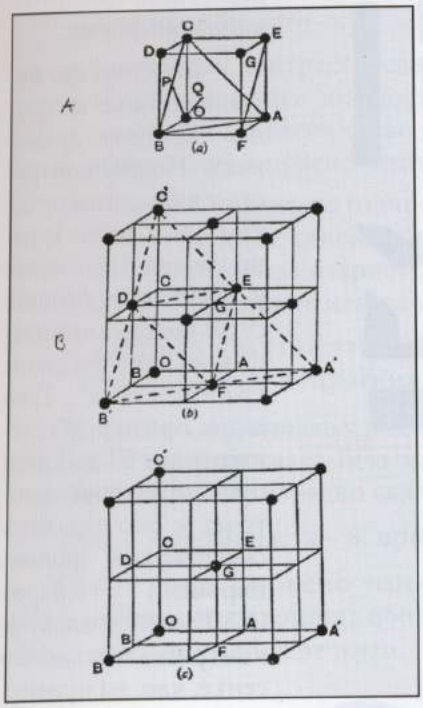
Сл. 24. – Пабло Пикасо *Глава бика* (1925)

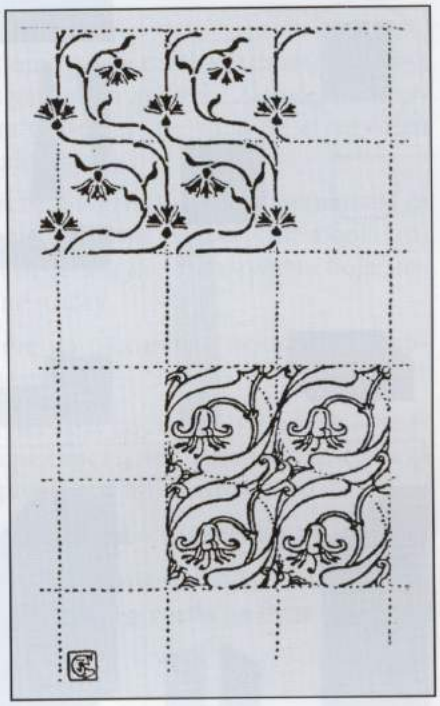
У модерној уметности наилазимо на потврду да се и од обичних предмета за свакодневну употребу може створити значајно уметничко дело. Таква је, рецимо, *Глава бика*, коју је 1925. године израдио Пабло Пикасо (Pablo Picasso) од седишта и управљача обичног бицикла. Он је, дакле, створио главолику форму од једног употребног предмета.

Сл. 23. – ПОЈАМ СЛИЧНО У ВИЗУЕЛНОЈ КУЛТУРИ: Паул Кле, *Park Luzern*, уље на панелу (1938), Фондација Кле, Берн. – Паул Кле је познати сликар, који је, бавећи се педагошким радом на Баухаусу, највише допринео изучавању предмета *теорија форме*. Сви делови ове слике засновани су на принципу дивергенције (франц. *divergence* – разилажење, удаљавање, гранање, одступање). На тој слици је створен систем сличних облика и односа, тако да је истакнуто централно место припало стилизовано разгранатој крошњи дрвета, као форми која је условила све друге облике око себе. У том смислу варијација на тему гранања, по сличности раздвајања рачвастих форми, веома је блиска музичкој варијацији на исту тему. (Паул Кле је био и познат виолиниста.)



Сл. 25. – Хефнагел (Hoefnagel), *Студије архетипова*, (1592). Ово су неки од основних типова форми које наговарају на преобликовање у нове, њима сличне, на пример: форма тела гуштера и неког репичастог корена, пуцање плода и стварање цвета.





Сл. 26. – Шема три типа кристала са кубичном симетријом:
А – једноставна кубична симетрија,
Б – кубична симетрија са плошним средиштима,
В – кубична симетрија са просторним средиштем.

Сл. 27. – Понављање основне фигуре у равни орнамента по принципу симетрије кристала.

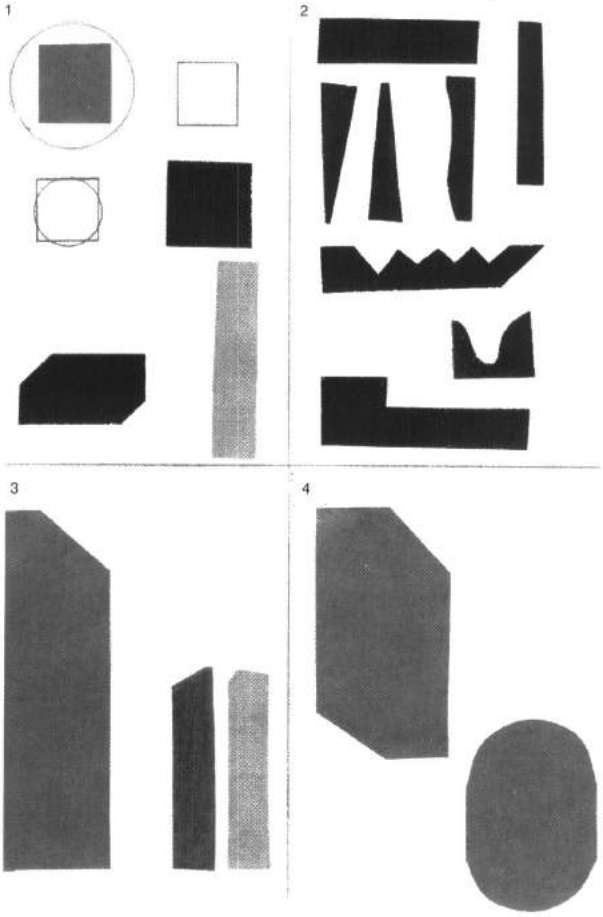
Форма наговор. – У природи и у свету начињених предмета и објеката постоје такви облици који се својим постојањем (учењем) неодољиво нуде за могуће преобликовање и дораду.

Вежбе

1. Представите у блоку четири облика (два изнад и два испод), који су слични али не припадају истој врсти предмета.
2. Представите у блоку четири различита облика који припадају истој врсти предмета или бића. Сваки квадрат је 10 × 10 cm.

КОНТРАСТ (ВИЗУЕЛНО СТАЊЕ И ЗНАЧЕЊЕ)

За разлику од појма неједнако, чија се визуелна значења везују за мерне односе облика и простора, контраст је оно чиме се одређује степен јасноће виђења одређеног облика и простора. Визуелно стање контраста одређује се оним што је светлом истакнуто према ономе што није. Док појам неједнако упућује на количину и величину нечега, контраст ствара и невизуелна значења на основу односа осветљеног према мање осветљеном или према интензитету обојености различитим бојама. Контраст је „блесак" осветљене форме на којој као да је нагло заустављена светлост тако да је настало „окамењено" стање осветљеног и мање осветљеног. Зато такво стање у дводимензионалним условима даје утисак тродимензионалне форме.



Сл. 28. – КОНТРАСТ
Светло које пада на предмет – облик увек има зоне или тачке интензивнијег осветљења, што зависи од тога како су се сусрели облик и светлост. Ако је светлост свугде на облику (дневна Сунчева светлост), степен сагледљивости облика зависи од стајалишне тачке посматрача. Вештачка светлост усмерена на облик ствара истакнуту сенку. Што је правац светлости усмеренији на облик, то је контура сенке сличнија природи осветљеног облика.

Контраст као визуелно стање сугерише одређену драматику. Појава контраста у визуелном представљању веома је рано уочена. Целе епохе у уметности познате су по врстама чинилаца који одређују „контрастна стања". Тако је, на пример, у хеленизму (од III до I века пре нове ере) контраст је био изразит у скулпторској форми. Европски барок (XVII век) у знаку је контраста светлости и сенке, као, на пример, у делима Каравађа (Michelangelo Merisi da Caravaggio), Жоржа де ла Тура (Georges de la Tour) и других. Изучавању кон-

траста поклонили су велику пажњу и професори и студенти Баухауса у оквиру *теорије форме*. Тако је Јоханес Итен одредио следећих седам врста бојених контраста.

1. Контраст боје према боји (контраст чистих боја спектра). – Највећи је контраст између основних боја – црвене, жуте и плаве. Мањи је контраст између изведених боја – наранџасте, зелене и љубичасте.
2. Контраст светло–тамно (црна, сива, бела).
3. Контраст топло–хладно (жута, наранџаста, црвена према плавој и љубичастој).
4. Контраст комплементарности изражен у односима:

   жуто–љубичасто,

   жутонаранџасто–плавољубичасто,

   наранџасто–плаво,

   црвенонаранџасто–плавозелено,

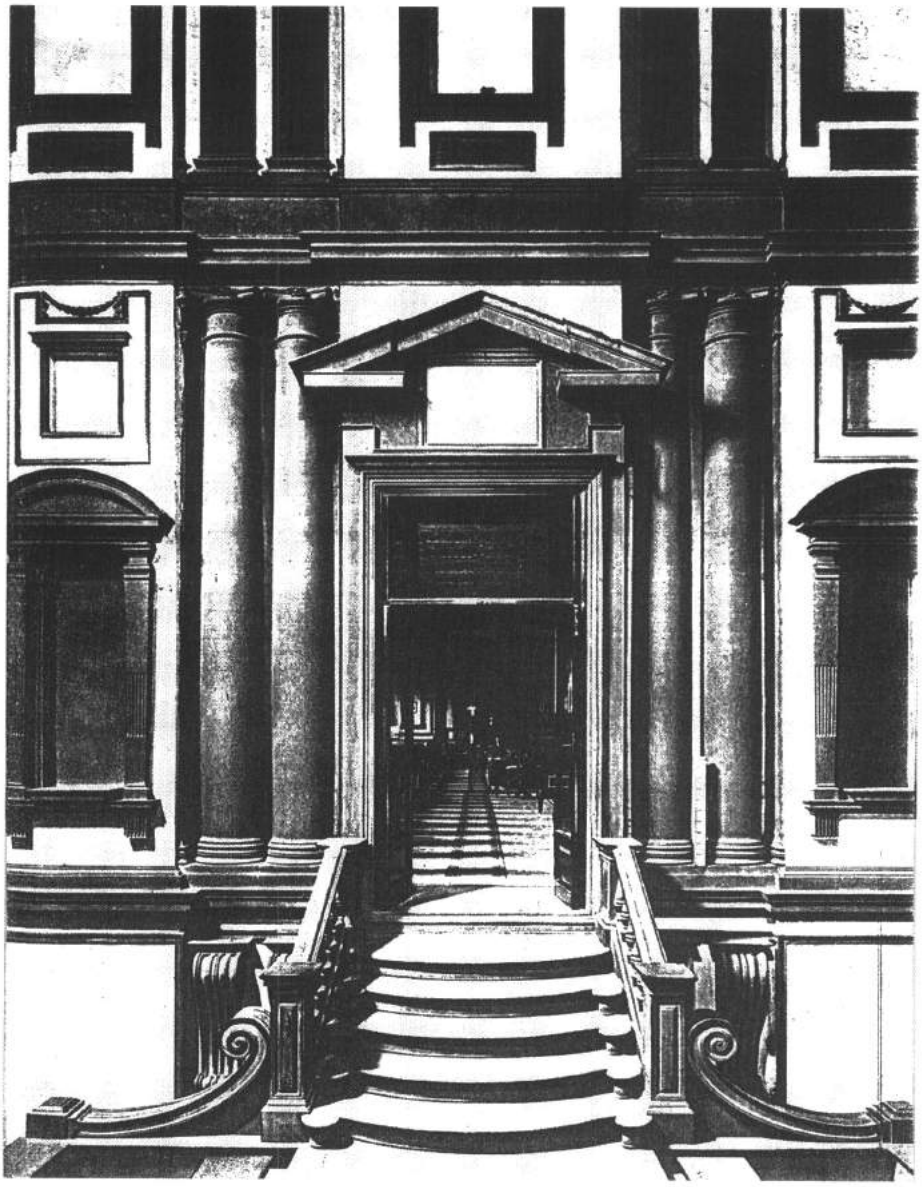
   црвено–зелено,

   црвенољубичасто–жутозелено.
5. Симултани контраст – свака боја тражи себи комплементарну. Између сваке две боје постоји узајамно дејство. Ако се, на пример, жута и црвена ставе једна поред друге, тада ће жута бити мало зелена а црвена нешто хладнија.
6. Контраст квалитета (однос чисте и мутне) – чиста мешањем са белом, црном и сивом губи своја својства. Ако се чиста боја помеша с комплементарном, чиста се замућује. Замућена боја може или да истакне или да угасне чисту.
7. Контраст квантитета проистиче из различите величине површина обојених супротним бојама.

Да би се у комбиновању различитих боја постигла равнотежа, треба имати у виду да свака боја има вредност свог светлосног ефекта (учинка). Још је Гете израдио скалу вредности појединих боја:

жута – 9, наранџаста – 8, црвена – 6, плава – 4, зелена – 6.

Према томе, да бисмо успоставили равнотежу боја, на пример, жуте и љубичасте, површина обојена љубичасто треба да буде три пута већа од површине обојене жуто.



Сл. 29. – СВЕТЛО-ТАМНО КОНТРАСТ Микеланђело Буонароти Део фасаде са главним улазом у Библиотеку Лауренцијану, Фиренца (1524–1555).

Доживљај овог детаља Микеланђеловог пројекта у архитектури идентичан је доживљају неке његове скулптуре из серије *Робоби*. Усаглашавањем облика, њихових димензија према задатом простору, целине и детаља, успешно је остварена смирена монументалност која носи драматику контраста светлости и сенке. Захваљујући монументалности у конструкцији и статици облика на њој, фасада као да је само спољни део пуне масе неког огромног кубуса, попут египатских храмова у живој стени. Овде није само формални контраст облог према равном (стубови према равни зида, завршеци изнад прозора и врата) већ и контраст у идеји облика на тлу (степениште) и оног дела фасаде изнад врата и стубова. Степениште делује као окамењена каскада, преко које се нешто сливало изнутра према вани. Као да је грађено првенствено за излазак. Благим полукруговима степеништа, Микеланђело је омогућио различито степеновање јачине сенке, као што је стубове, увлачећи их у нише, претворио у неку врсту сунчаног сата за само одређени део дана. Ова зграда је једна од ретких која је до најмањег детаља изведена по Микеланђеловом плану.

Сл. 30. – *Брадати роб*, мермер (око 1510) Галерија Академије, Фиренца

Сл. 31. – *Роб који се буди*, мермер (око 1510) Галерија Академије, Фиренца

Вежбе

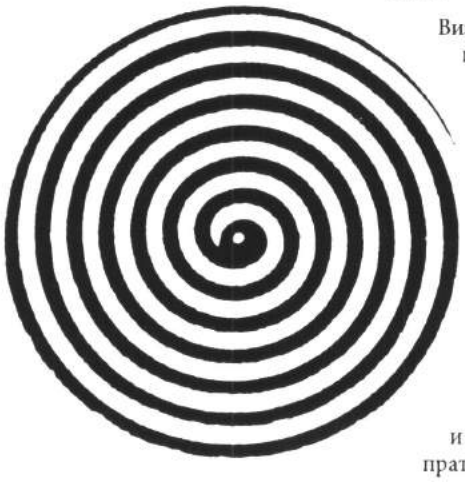
1. Одредите положај сенке и контуру јабуке, ако јој светлост долази с десне стране.
2. Одредите и нацртајте контуру сенке усправљене кутије шибица на коју светлост пада с леве стране.
3. Обликујте у пластелину или воску неки тродимензионални облик коме још најмање три могу бити слична.
4. Представите дводимензионално облик који је по свом типу очигледно настао од заједничких својстава три различите врсте облика.
5. Представите СВОЈ плави облик у такође СВОМ схватању плаве боје.

II. ПРОСТОР И КОМПОНОВАЊЕ

Грчки математичар Еуклид (живео је око 300. године пре н. е.) био је један од најзначајнијих изучавалаца простора. Он је основао геометрију као науку, коју је засновао на практичном посматрању односа у планиметријском (дводимензионалном) и стереометријском (тродимензионалном) простору. Планиметријски простор дефинисао је двема правама које се под углом од 90° секу у једној тачки и означавају дужину и ширину равни, а стереометријски трима правама које из исте тачке полазе у три различита правца, такође под углом од 90° и означавају ширину, висину и дубину запремине. Основни геометријски елементи које је Еуклид изложио у тринаест књига, и данас су основа класичне геометрије која се предаје у свим школама.

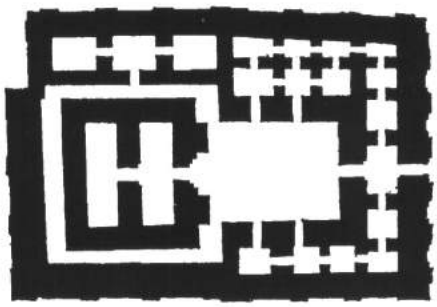
Веома важно место у изучавању простора припада и француском филозофу, математичару и физичару Ренеу Декарту (Rene Descartes, 1596–1650). Он је у филозофији дуалист – сматрао је да постоје две супстанце – телесна и духовна. Прва има атрибут просторности а друга мишљења. У физици је био доследан механист. Сматрао је да је природа непрекидан скуп материјалних честица и да материја има својство просторности. Механичко кретање материје, према законима механике, основ је свих кретања, па и живота материје. Декарт је основао аналитичку геометрију.

Сл. 32. – УЗАЈАМНОСТ ПРОСТОРА И ВРЕМЕНА



Визуелно представљена спирала је шема непрекидног захватања простора у времену, односно визуелно исказивање простора-времена. Спирала је један од најстаријих облика захватања простора изван круга, и то од првих живих облика до шема распоређености материје у настанку космоса. Шематизам спирале је такође визуализована идеја о зачетку кретања из једне тачке да би се формирало велико пространство, које се стално и постепено шири по хоризонтали и по вертикали, тако да је ширење спирале могуће замислити изван људског видокруга, као вечно намотавање и захватање простора, које непрекидно прати протицање времена.

Дакле, у класичној физици простор је идеална, хомогена, бесконачна средина у којој се налази материја и у коме су растојања мерљива Еуклидовом геометријом. Простор у савременој физици је ОБЛИК ПОСТОЈАЊА МАТЕРИЈЕ.



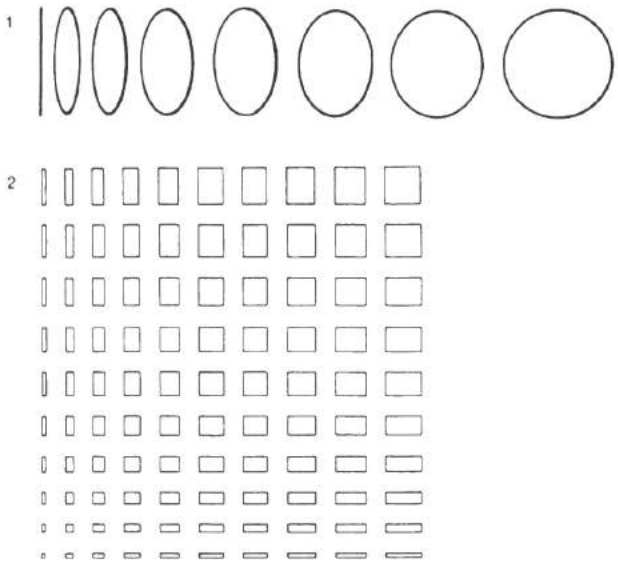
Сл. 33. – *Амарусов храм у Уру*, (око 2000. године пре нове ере). План овог храма је истовремено приближна просторна шема првих градова.

Такав ПРОСТОР С ВРЕМЕНОМ ЧИНИ ЈЕДИНСТВО И НЕРАЗДВОЈНО ПОСТОЈИ У РЕЛАТИВНОМ ИНТЕНЗИТЕТУ ТРАЈАЊА. То значи да ВРЕМЕ–ПРОСТОР треба схватити као један појам (а не простор и време као два засебна појма). Релативизам је последица схватања кретања, масе, гравитације и других научних сазнања о материји, маси и енергији.

Уз многе друге начине проучавања, простор се проучава и психолошки, као доживљавање средине у којој се човек креће, ради, комуницира с осталим живим бићима и стварима. У психологији је научно утврђено да се доживљавање средине коначно уобличава у детету када наврши седму годину живота.

Функционални или радни простор је простор у којем човек ради и испољава своје способности. Осим људи с којима он сарађује, ту су предмети и средства за рад, лична и заједничка, која су на неки начин „бића која не говоре". У античкој Грчкој се за робове говорило да су „оруђа која говоре". У савременим условима живљења и рада човек се често више везује за разна техничка средства, аутомобил на пример, него за друга жива бића.

У давна времена функционални простор ловаца и земљорадника били су ловишта и њиве. С појавом занатлија и трговаца ствара се и

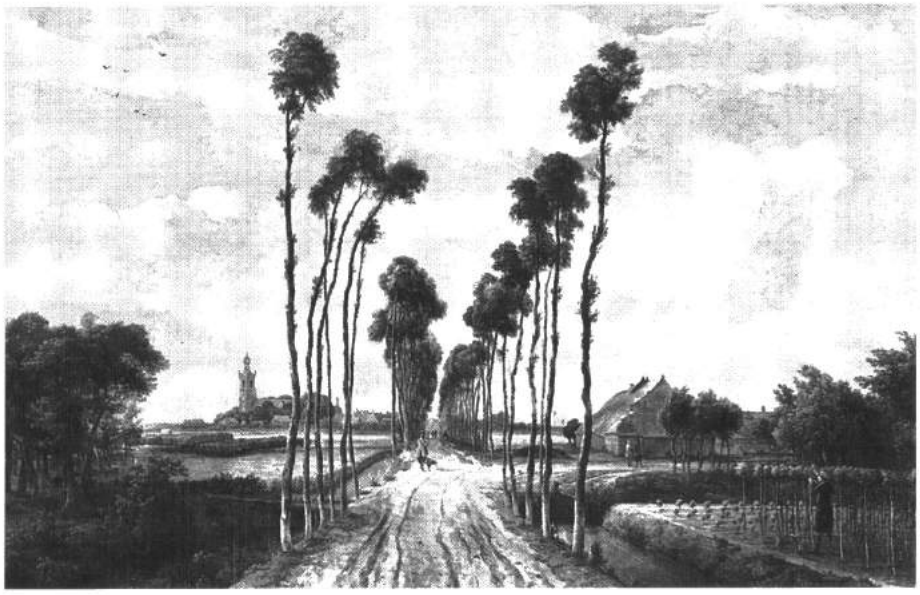


Сл. 34. – ЗАКРИВЉЕНИ ПРОСТОР
Сав простор видимо и препознајемо на основу облика који се у њему налазе. То значи да је за наше визуелно информисање простор схватљив уколико су у њему затечени или постављени разни објекти. У небеском пространству то су небеска тела а на Земљи облици природе и они које је човек изградио. Помоћу свих тих облика схватамо удаљености, величине и врсте појединих облика, њихово значење и значај у комуницирању.
1. Слева надесно пуноћа круга се повећава низањем тако да се кругови појављују из дубине криволинијским током све до потпуног фронталног указаног круга, у предњем плану.
2. Простор сачињен од најављеног правоугаоника и квадрата који такође излазе из дубине, и то истовремено с леве и доње стране, сједињујући се у покрет закривљености из доњег левог угла, од малог квадрата. Тај квадрат од доњег левог угла правцем дијагонале према горњем десном углу постепено се увећава, те се цео призор доживљава као када раван комад папира превучемо затегнуто преко ивице стола. У оба ова случаја правац закривљене површи може се гледати и обрнуто здесна налево.

њихов радни, а убрзо и урбани простор. Основно обележје урбаног простора је план градње на мањем простору. Начин живљења у урбаном простору одређен је урбаним планом, а то значи релативно сређеним односима између објеката (куће, улице, под правим углом), као и организацијом водовода, канализације, снабдевања намирницама, писма, закона, религије, уметности, моде, слободног времена, породичног и друштвеног живота у урбаној заједници. Све је то настало у првим градовима источног Средоземља, две хиљаде година пре нове ере и трајало је много векова. Неки од тих градова имали су и по стотину педесет хиљада становника, на пример, град Ур. Стандарди живљења у тим старим градовима, од степена одбрамбене сигурности до хигијенских услова, били су чак на нивоу неких европских градова у XVII веку нове ере. У таквим је условима веома давно престала борба за голи живот, па су људи у градској средини имали довољно времена и да се баве науком и уметношћу.

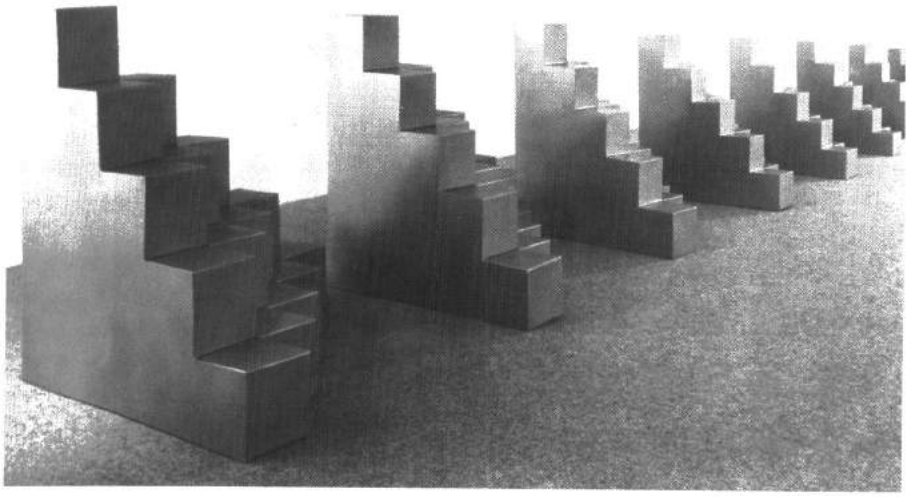
Град је геометризовано сређена структура (природа материјала, масе и облика). Град се зида обрађеним (тесаним) каменом, за разлику од градње у сеоском (руралном) простору, где су основни материјали земља, дрво, ломљени (необрађени) камен. За градитељско искуство, и то од најранијих времена до данас, важни су чиниоци и урбане и руралне средине. Геометризоване форме су такође и општи тип симбола и знака урбаног простора, што је остало уобичајено до данас. Таква врста обликовања урбаног простора одређена је планом збијеног насеља, али и облицима апстрактног мишљења које се развило у градској средини. Сведене, једноставне форме одређеног стандарда, опека, на пример, лако се уклапају као велика маса у малу запремину и површину.

Простор представљен у сликарству



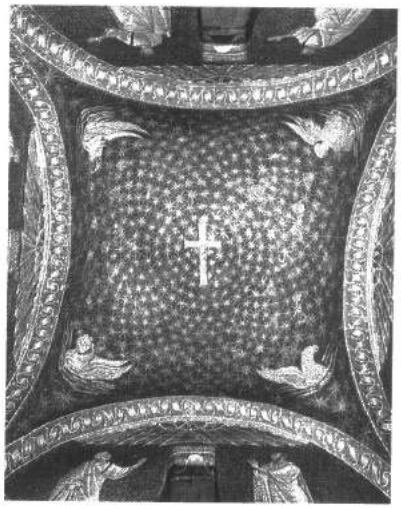
Сл. 35. – Мајнарт Хобема (Meindert Hobbema) *Дрвореd* (1689)

Простор представљен скулптуром



Сл. 36. – Роберт Смитсон (Robert Smithson),
Алоїон бр. 2 (1966) бојени челик, десет јединица степенасте форме
НОВО СХВАТАЊЕ ПРОСТОРА
Алогон је појам који потиче од грчке речи а односи се на број који је ирационалан и који се не може именовати јер се супротставља одређености логоса. Логос, од VIII века пре нове ере па до хришћанских јеванђелиста (Марко, Матија, Лука и Јован) термин је који се односи на: реч, говор, истину, слова, ред, својство, вољу, ум, разум, учење, закон, поступак, доказ, математички аксиом, ум и реч божју. Хераклит је појам логос увео у филозофско учење по коме је природа сама по себи хармонија.
На овом Смитсоновом делу све је јасно одређено, измерено и распоређено (хармонија), али баш то и „укривљује" задати простор, тиме што се степенасти модул повлачи, „узвлачи" са тла својим степенастим елементима од тврдог материјала, какав је челик, према бочном зиду иза степенастих облика. Тако настаје простор саме галерије „пун празнине".

Простор представљен симболично



Сл. 37. – Купола Гале Плацидије
(Galla Placidia)
Крст на звезданом небу – мозаик, Равена
(око 1025. год.)
Крст у средини куполе међу кружно концентричним звездама, „емитује" оку и духу докучиво пространство у складу са поимањем простора оновременог човека. Тетраморф (симболи утемељивача четири јеванђеља: Марко – лав, Матеј – анђео, Лука – во, Јован – орао) са четири стране (света) симболично држи небески свод, што својим значењем ослонца наставља улогу античких Атланта који су по грчкој митологији, такође држали небески свод.

СПОЉА – УНУТРА

Већину облика, појава, стања и догађаја доступних визуелном опажању, видимо с обележјима њихове спољашности. Ако гледамо много кућа које чине повезану масу материјала и облика, као што је то градска улица, запажамо њихов изглед, сличности и разлике које им одређују фасаде, кровови, распоред и број прозора.

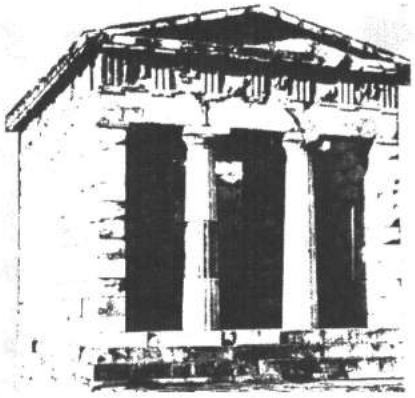
Тамо где су врата – лице је куће и то је, по правилу, заједничка одлика свих кућа. Тако су куће, свака појединачно и све заједно, спољна форма према којој се односимо као према облику који препознајемо. Чак нас и прозори гледају као дежурне очи фасада. Исти је случај и с авионом који видимо како лети у висинама. Његова спољна форма толико доминира да често и не помишљамо на путнике који су у њему и ради којих авион и постоји.

Дуговековно навикавање на смисао спољне форме у људској култури створило је целовите системе у комуницирању. И само писмо (алфабет) има само лице (смисао предње стране), па се визуелно исказивало само фронталним низањем све доскоро. Електронска обрада словног знака омогућила му је да се појави и у другом облику. Сада словни знак у разним приликама на телевизијском екрану ступа у простор из свих праваца и у тродимензионалном облику, видљив са свих страна.

Словни знак или цифра „понашају" се као фото-модели, окрећући час лице, час леђа и заузимајући положај у којем их треба читати бочно или, чак, наопачке. Тиме што имитира понашање живог бића, знак визуелно превазилази своје основно значење. Овим се истиче савремено значење форме, чији су, иначе, смисао носили у себи архитектура, скулптура и сликарство. У савременом производу то често чини и дизајн. У дуговековном искуству обликовања и грађења човек-стваралац је често узимао за модел просторне облике. Тако је, на пример, по угледу на подлактицу и шаку са састављеним прстима (као кад пијемо воду из шаке) обликована кашика, а по угледу на исти гест само с растављеним прстима – виљушка. Чесма уграђена у зид човековог станишта је прилагођени облик извора у природи и тако даље. У обликовању и грађењу предмета и објеката за људску употребу читав систем и начин мишљења, организација рада, средства за рад па и сам рад и енергија која омогућава да се нешто ОСПОЉАВА, засновани су на спољној форми и на енергији која омогућава да се нешто ОСПОЉАВА. Чиниоци створеног облика (материјал, средства, енергија), нарочито у визуелној уметности (архитектури, вајарству и сликарству), својом спољном формом исказују све што се исказати може. Зато уметност и схватамо као сублимно (лат. сублимус – узвишен, величанствен) стање свеколиких људских искустава у раду, понашању и мишљењу. Може се рећи да је спољна форма основни чинилац људског комуницирања с простором и облицима у њему.

Осамдесетих година у савременој скулптури успостављено је и једно ново значење материјала и форме, те је тако настао део скулпторске проблематике са значењем у односима споља – унутра, које се разлику-

је од класичног. Зна се да је у току историје спољна форма ливене скулптуре чинила основни смисао препознавања и значења тог препознатог, али је сама скулптура кад год је то било могуће творена танким зидовима, што значи шупља изнутра. Разлози за то су техничке и технолошке природе, на пример, то је условљавао сам поступак ливења у бронзи, а и бронза, легура бакра с око 15% калаја, била је скупа. Осим тога, шупља скулптура се и лакше преноси.

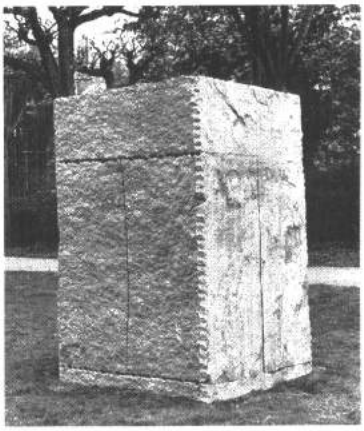


Сл. 38. – *Ризница Атињана у Делфима* (крај VI века пре нове ере).
Ово је спољни простор објекта који се и гледа споља (у њега улазе само они којима је поверен на чување). Стубови, триглифи, метопе, тимпанон чине лице објекта који је сграђен по шеми грчког храма, чије су пропорције хармонично компоноване. Овде је такође изразит контраст у односу спољне масе према унутрашњој.

Нека савремена скулпторска дела обликују се од пуне масе челика, као скулптуре Ричарда Сера (Richard Serra), тешке и по неколико десетина тона. То је нови вид осећања обједињеног материјала и форме, који се коначно своде на значења односа масе и енергије.

То је дејство масе изнутра као самог интензитета материјала који се ИСПОЉАВА визуелном убедљивошћу реалном количином пуне масе. На тај начин се ствара израз велике снаге. С друге стране, појам унутрашње је нешто што измиче оку – чулу вида. То је нешто о коме или о чему знамо да постоји али га не видимо голим оком (свет микроорганизама, који су за нас „негде", унутра). Укрупњавање њиховог изгледа визуелним посредницима (микроскопима) чини их спољним за нашу визуелну информацију, слично ономе што из дубине таме или прошлости ископавањем долази на светлост дана. Неке важне области људског деловања, које нису визуелног типа, на пример – музика, својим звучним испољавањем постају и опросторене, и то доста често визуелним начином сугерисања њихове просторности.

Сл. 39. – АУРИГА
Возач борних кола четворопрега (око 470. г. пре нове ере), бронза, Делфи
Скулптура се углавном сагледава спољном страном – видљивом површином која исказује скулпторална значења. Ми знамо да је ова скулптура од бронзе изнутра шупља, али је доживљавамо спољном формом као пуну масу у људској представи.



Сл. 40. – Улри Рикрим (Ulrib Ruckreiem) *Без назива*, доломит (1989)

У визуелној култури, као и у практичним поступцима обликовања и грађења, појам унутра своди се и на својства структуре материјала, нарочито на његов квалитет. Поједини материјали давно имају практичну примену. Од најстаријих времена знало се чиме се нешто може обликовати и градити. Та врста зна-

КОМПОЗИЦИЈА

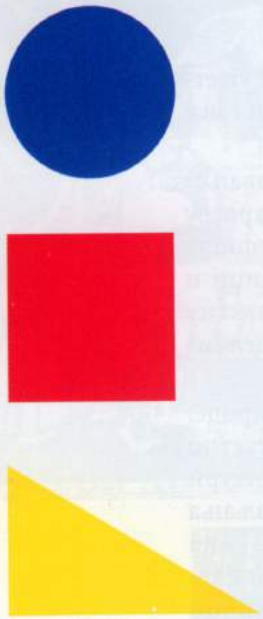
Композиција је састав, састављање делова у неку целину, уметничка обрада једне идеје у складу са захтевима материјала и средстава, у одређеној врсти израза.

У музици композиција подразумева и стварање (компоновање) музичког дела, као и само створено дело. Композиција у сликарству значи дело које има више чинилаца обједињених у целину. У нефигуративној уметности то је однос облика, боје и простора. У техници и технологији композиција је састав разних легура који чини компактну масу. У свакодневној пракси и у говору композиција је састав делова који чине целину.

Склад делова у целини веома је давно уочен у облицима природе. У сачуваном материјалу из палеолита и неолита налазе се и изузетно осмишљени облици оруђа. Зато је данас могуће говорити о култури компоновања као о нивоу схватања односа и начина постављања нечега према нечему. Основни смисао неке композиције сагледава се на основу тога колико су и како елементи композиције превазишли случајност и у којој мери остварен однос указује на препознатљив лични стил (ако је дело појединца) и на обележја времена у којем је композиција настала. Без обзира на то што се термином композиција данас означавају различите ствари, појаве и стања (на пример, композиција воза од тридесет вагона, композиција одређених мириса), увек се има у виду смисао резултата који се постиже том композицијом.

Колико год је тешко добро компоновати мноштво елемената који треба да чине композициону целину (одабрати праве и одабране поставити у најбољи однос), толико је тешко, а можда још и теже, компоновати мали број чинилаца композиције. У савременој уметности се тим проблемом бави заправо минимал-арт (уметност минималног исказа).

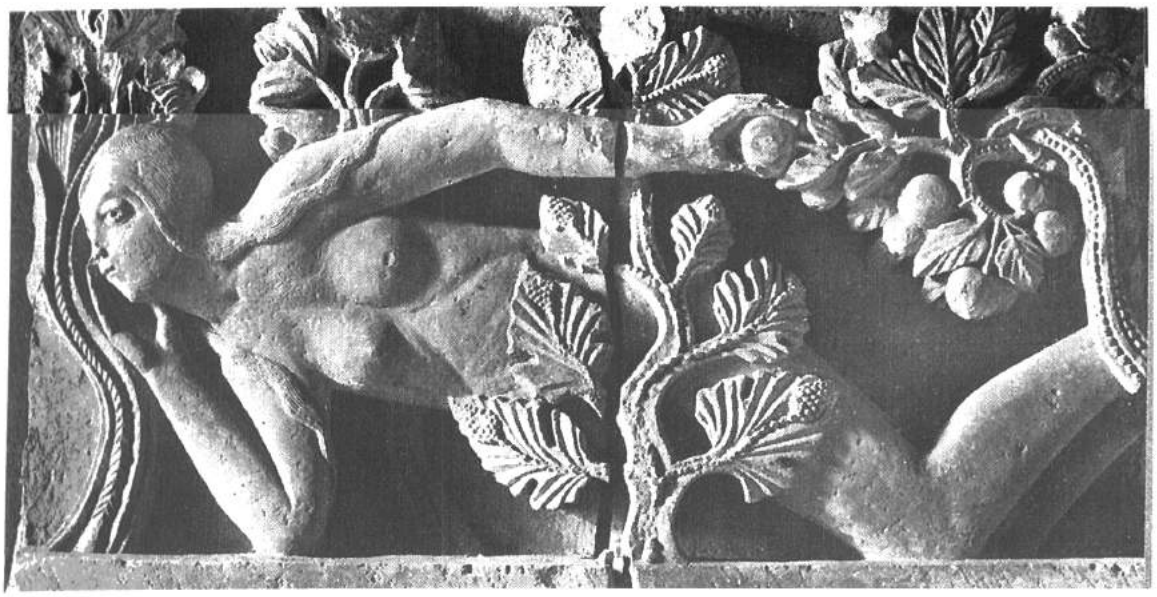
По правилу, композиција захтева два елемента или више њих, да би се могао створити неки однос тих елемената у простору. Ако је композиција начињена од једног елемента, онда се под композицијом подразумева њен однос према простору у којем тај елемент стоји. Сврха композиције је задовољена ако је успостављен неки однос нечега према нечему, а стваралац сасвим слободно бира средства и начине којима ће се изразити. Једним елементом се најчешће компонује у класичној скулптури, која је, по правилу, из једног комада. Она је смишљена и обликована тако да се може налазити у сваком простору, али најбоље стоји само у једном, најпогоднијем. У литератури о теорији форме често се спомињу одређени стандарди који чине композицију задовољавајућом. Међутим, нема никаквих стандарда ни прописа који унапред гарантују успех. Можемо сматрати да је композиција успела уколико су усклађени следећи елементи: ЛИНИЈА, ОБЛИК, ДИМЕНЗИЈЕ, СТАЊЕ ПОВРШИНЕ, СТЕПЕН ОСВЕТЉЕНОСТИ ИЛИ ВАЛЕР, БОЈА.



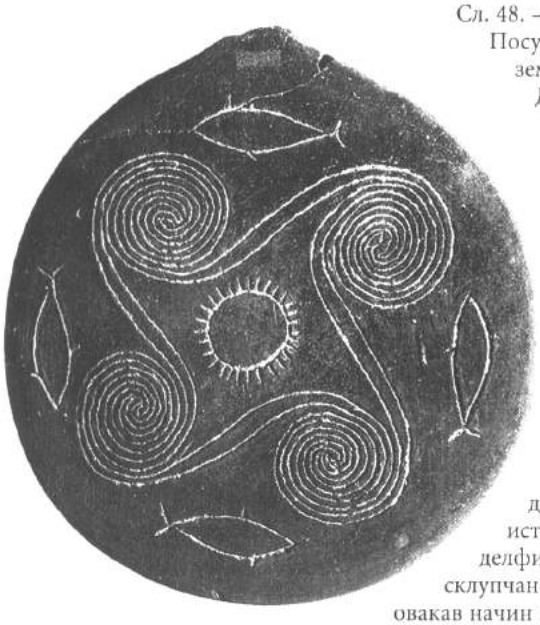
Сл. 45. – Основне боје у основним облицима

То су елементи из којих ваља компоновати одређену и смислену целину. Као што клавир није музика, тако ни ови елементи сами по себи не значе ништа ако се не употребе креативно. Јер, само један од тих елемената, на пример, линија, нешто шире схваћена, истовремено је и правац и кретање и конкретна димензија и квалитет постојања и степен осветљености и одређена боја. Шта, дакле, узети од линије па да се она на најбољи начин нађе у композицији? Додајмо да у најновијим истраживањима простора и облика у њему, линија више није површина, већ волумен. Иначе, линија је и сама волумен и носилац неке форме. Све што је у домену људског схватања могуће је изразити линијом. У том смислу су могућности изражавања линијом бескрајне – њоме се може представити све у било којим димензијама, с тим што ће једино пресек лопте бити заувек утврђен као круг, а коцке – квадрат. Линеарни склопови трију основних форми – КРУГА, КВАДРАТА И ТРОУГЛА – „призивају" у свој опсег три основне боје, чиме настаје нека врста нераздвојних парова, те се може рећи да ПЛАВА одговара КРУГУ, ЦРВЕНА КВАДРАТУ, а ЖУТА ТРОУГЛУ.

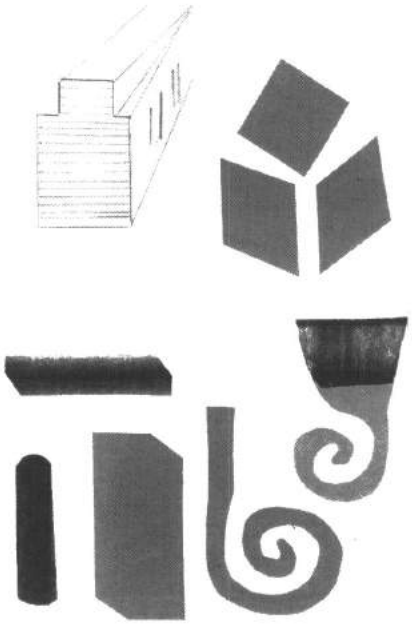
Сл. 46. – Pol Kle, *Хамамеш са својом џамијом* (1914), акварел на папиру
Однос линеарног и површинског усклађен је величином видног поља. Као инспирација за ову слику Клеу је послужила панорама малих градова афричког поднебља коју је стилизовао од елемената палми и малих белих кућа.



Сл. 47. – Ева из Отена, надвратник цркве Св. Лазара у Отену (Autun) – Француска (1120–1130).
На овом примеру обједињени су идеја и остварење тако што су фигура Еве и задати простор усклађени на најбољи начин. Представа Еве (прве жене по хришћанском веровању) у змијоликој форми на надвратнику упућује све вернике да прођу испод ње (прелазећи преко прага у цркву). То је директна опомена верника на први грех. Пошто је прича о Еви везана за мотив змије и јабуке, сама се Ева у хоризонталном змијолику провлачи између стабала која су и сама представљена змијолико. У представљању Еве уобичајено је да она стоји док бере јабуку са стабла. Овде она у свом змијоликом покрету у последњем моменту хвата јабуку. Тиме је остварен сугестиван покрет пливачице, иако се све то дешава у веома скученом простору који симболизује рај. Овај рељеф указује како су идеја, ликовно и значењско схватање фигуралног облика, обједињени у једној композицији.



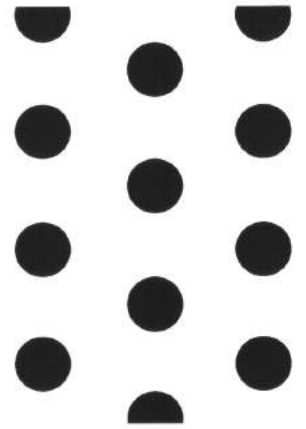
Сл. 48. – КОМПОЗИЦИЈА
Посуда из Наксоса, око 2000. године пре нове ере, печена земља, Атина, Национални музеј
Декорација на плиткој посуди указује на блиску везу представе и митског веровања. Стилизација у суштини само једне линије која као да се попут нити клупка одмотава и поново намотава, створила је четири „клупка" у шеми угаоних простора квадрата. То се може односити на четири стране света, на четири годишња доба, које у истом смеру, дакле, кружећи, обилазе четири делфина, симболишући кретање и промене у природи. У средини је представа Сунца, па се може схватити да је ова декорација визуелно представљање и схватање космичког простора. По једном старом грчком миту, за Делфе се везује Пито (Питон), велика змија која је чувала извор воде у Делфима. Извор се налази поред Аполоновог пророчишта где се он борио са змијом. Аполон је имао и дужност да сваког јутра четвороprегом преноси Сунце с истока на запад. На то вечно кружење указују четири делфина око „спољног" простора, а начин на који су линије склупчане – на положај питона док лежи, мирује. Приближно на овакав начин могу се „читати" значења у визуелним траговима материјалне културе далеке прошлости.



Сл. 49. – КА СТВАРАЊУ ТРОДИМЕНЗИОНАЛНОГ ОБЛИКА
А. Пуна маса
Б. Стварање пуне масе
В. Тродимензионални облик настаје затварањем површина
Г. И основа и пресек објекта у истој представи

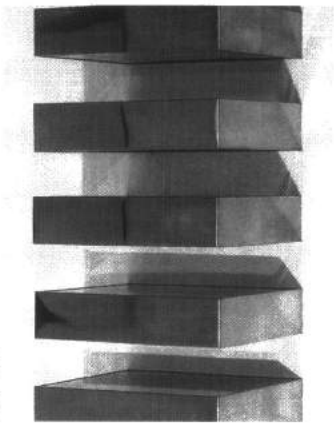
Чиниоци композиције у визуелном представљању разликују се просторно по својим контурама (којима се и издвајају од осталог простора). По начину издвајања једних од других или свих заједно од простора, разликујемо површинско – дводимензионално и запреминско – тродимензионално компоновање. Али, без обзира на такву просторну разлику, када кажемо композиција – морамо одговорити и на питање *композиција чега* и *зашто*. У томе се исказују богатство и могућности лепоте стваралаштва и компоновања. У композицији, као и у свакој другој врсти стваралачког рада, јасно се може препознати разлика између прављења и стварања. Прављење је задовољена форма, а стварање је тражење израза у прављењу форме.

Изражајност се може постићи и понављањем – репетицијом – елемената ако се они стваралачки распореде тако да њихово понављање истиче оно што се желело изразити и варира га. Принцип понављања у стваралаштву ствара утисак густине материје која зрачи одређеним изразом, најчешће препознаваним као снага, здравље, драма или трагедија. У музици је то лајтмотив (нем. lieten – водити) којим се подстиче и иновира тема тог музичког дела.

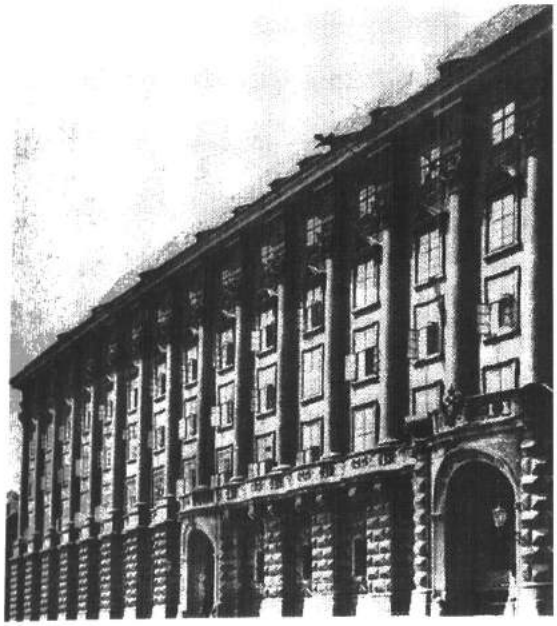


Сл. 50. – ЈЕДНОСТАВНО ПОНАВЉАЊЕ
Уочавамо неколико података: а) принцип по коме настаје орнамент; б) убедљиво је наметнут круг као мотив, који се у правилним размацима понавља у видном пољу; в) сами размаци – простор између кругова – постају важан чинилац видног поља; г) овако умножен и распоређен исти облик ствара утисак непрекидног тока тачкасто орнаментисане траке.

Сл. 51. – МОНОЕЛЕМЕНТ ЈЕДНИНА И МНОЖИНА
Клод Вијала (Claude Viallat) *Понављање* (1965)
Понављање једног облика чини мноштво, што је врло чест мотив у неким врстама декорације (тапети, подне површине, амбалажа и друго).

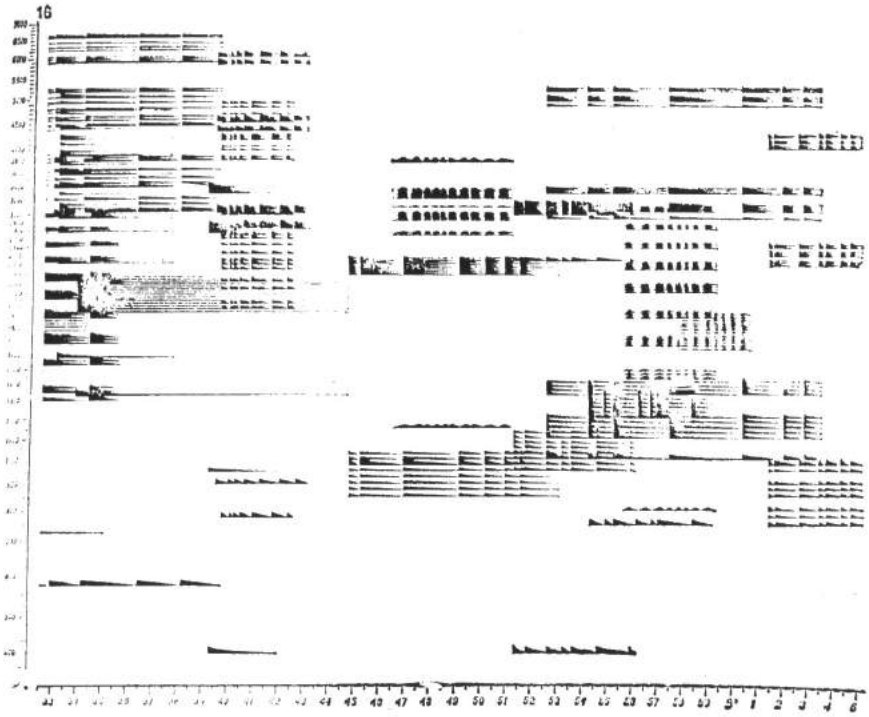


Сл. 52. – Доналд Џад (Donald Judd), *Без назива* (1968)

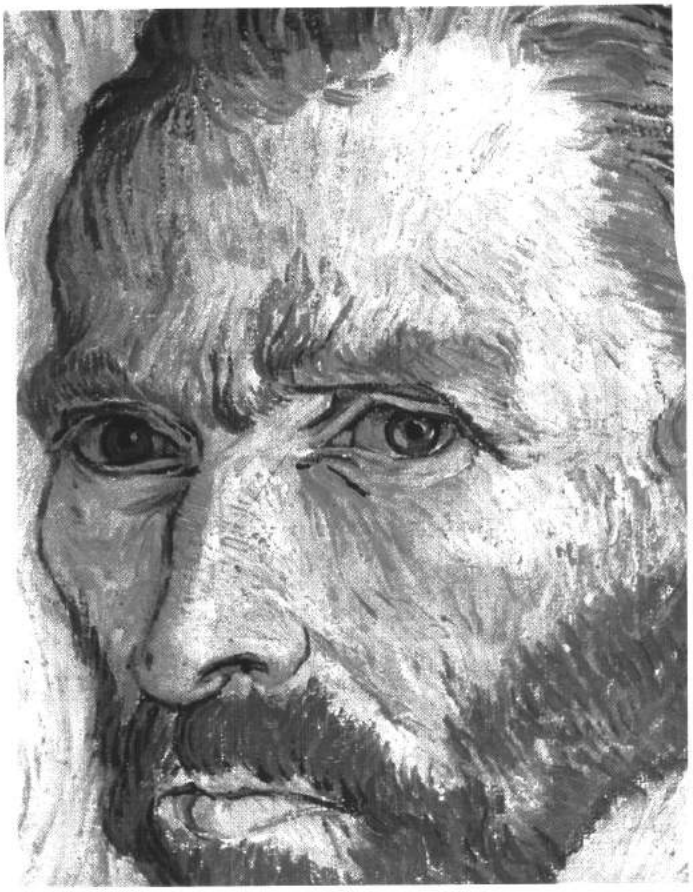


Сл. 53. – Франческо Карати (Francesco Caratti)
Палата Цернин, Праг (1669–1676)

Сл. 54. – Иван Мештровић (1883–1962)
Велика удобица (1908), Музеј савремене уметности, Београд

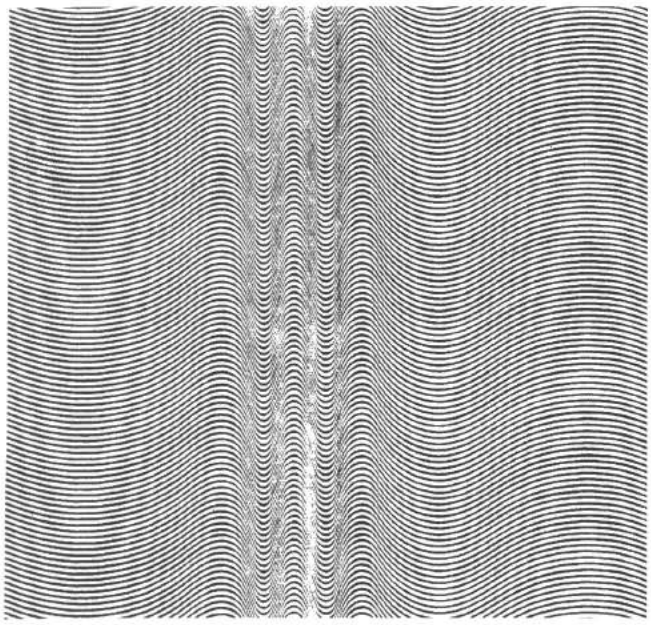


Сл. 55. – КОМПОЗИЦИЈА
Влодимјерж Котоњски (Wlodzimierz Kotonski)
Аела (1970)
Композиција за електроакустичку музику у којој сасвим прецизно једино сам аутор препознаје партитуру дела. Ако би се неко други подухватио извођења овог дела, морао би да уложи доста труда да одгонетне овај визуелни наговор „да се буде музика". Оваквих личних партитура у савременој музици има много. Неке су чак такве да су ближе визуелно-ликовном задовољењу него музичкој могућности.



Сл. 56. – Винсент ван Гог (Vincent van Gogu)
Аутопортрет (грч. *autos* – сам, само и франц. *portrait* – верна слика, лик некога, што се односи углавном на људе или нека друга бића до којих је човеку стало).
У уметности је аутопортрет чест мотив. Напуштајући традиционална схватања уметности, модерна уметност је наметнула и један целовит захтев „индивидуалном изразу уметника". Већ је импресионизам крајем XIX века разградио контуру сликане форме. Сликарство Винсента ван Гога постало је узор индивидуалном схватању боје и форме, јер је он као лични став према сликарству јасно истицао сваки потез боје нанесене четком. Тако су зоне бојених површина практично настајале цртањем бојом. То се нарочито истиче у смењивању ритмова у правцима линеарног наношења боје четком. У том смислу је ван Гог изванредно умео да прати површине сликаног облика, као што се види и на овом детаљу аутопортрета. У том цртачком поступку бојом он је веома сугестивно истицао светле делове сликане површине.

У архитектури то могу бити облици или детаљи који понављањем на истом објекту дају утисак пронађеног стилског јединства или неког принципа који је кључ конструкције тог објекта (Палата Цернин). У сликарству је то препознатљив „рукопис" потеза четке који се по траговима боје издваја од начина рада осталих уметника, као што је, на пример, начин наношења боје у сликарству Ван Гога. У скулптури се принцип понављања огледа често у типу форме појединих вајара



Сл. 57. – АЛТЕРНАЦИЈА
Брицит Рајли (Bridget Riley),
Сйруја
На овом раду стално понављање истог типа линије у таласима, смањивање таласне дужине у средњем делу чини површину „тродимензионалном". Ово је пример дела оп-арта (правац у уметности шездесетих година XX века који се заснива на коришћењу особености апаратуре чула вида). У тренутку опажања оваквог распореда линија у нашем оку настају вибрације које изазивају неугодност. Све титра, постаје покретљиво и стиче се утисак о постојању треће димензије.

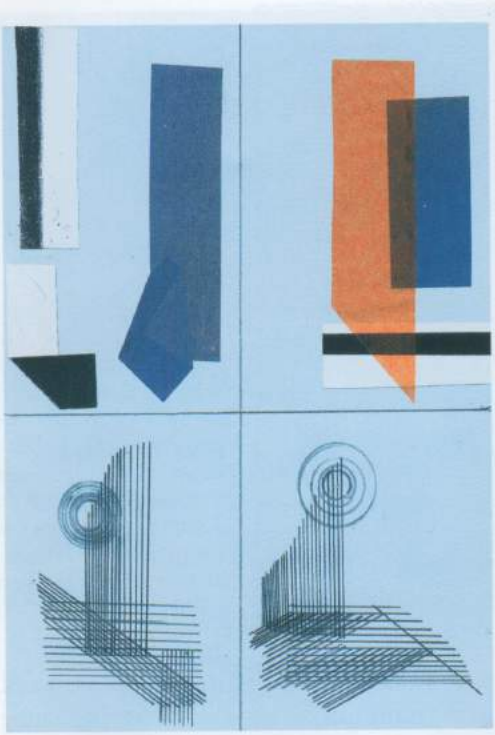
(Велика удовица), а то значи да вајари, без обзира на то шта раде, увек на одређени начин користе волумен, површине, димензије и положаје облика у простору.

С обзиром на све изнето, понављање се може разврстати у три основне варијанте.

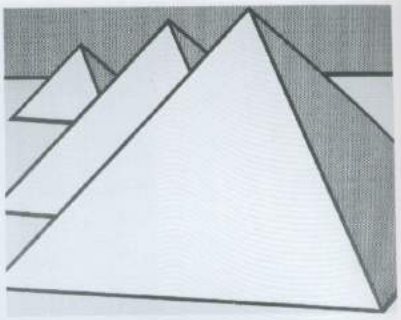
а) Наизменичност или алтернација (лат. alternare – чинити што наизменично) – најчешће се примењује у музици и поезији, као и у новијим видовима сликарства и скулптуре.

б) Обрнути редослед понављања или инверзија (лат. invertere – извртнути, окренути) – у неким културама је основни принцип представљања простора и онога што је у њему. Тај принцип је поштован и

Сл. 58. – *Христос поучава у храму* (цртеж композиције), Дечани.
Пример инверзне перспективе, све линије из једне стајалишне тачке одлазећи у простор међусобно се шире и долазећи из даљине улазе у једну тачку предњег плана.



Сл. 59. – ПРЕКЛАПАЊЕ
А. Надношење (облик изнад облика)
Б. Делимично стапање
В. Прожимање.
Преклапање је континуитет (наставак) делова форме од истог материјала и облика или наставак једне форме другог материјалом и обликом којима се ствара нека целина.



Сл. 60. – Рој Лихенштајн (Roy Licheinstein) *Велика пирамида*, уље на платну (1969)

Сл. 61. – ПРЕКЛАПАЊЕ ДОДИРОМ У СУСРЕТУ
Ђорђе Одановић *Дрво* 4 ×, фотографија (1989)
Линијски растер фино разгранатог дрвета (исто стабло) на овој фотографији ушао је у видно поље са четири стране. Преклапањем се створила зона згушњавања врхова. На основу најаве централне, гушће зоне, створена је визуелна сугестивност по којој се истовремено сва четири дрвета појављују у видном пољу као целине крошњи.

у византијском сликарству. Огледа се у томе што се сви правци удаљавања од предњег плана ка дубини простора разилазе (супротно од закона централне перспективе, по којима се сви правци ка дубини сужавају и стичу у једној тачки на хоризонту). Инверзијом се представљени призор из дубине враћа у предњи план.

в) Преклапање – делимично прелажење једне бојене површине у другу – суседну, с тим што се на месту прелаза ствара трећи бојени квалитет. Ако се преклапају облици чија се боја не меша, на месту преклапања један део се стапа или нестаје у површини другог, или, ако су од чврсте масе, прекривају се попут црепова на крову.

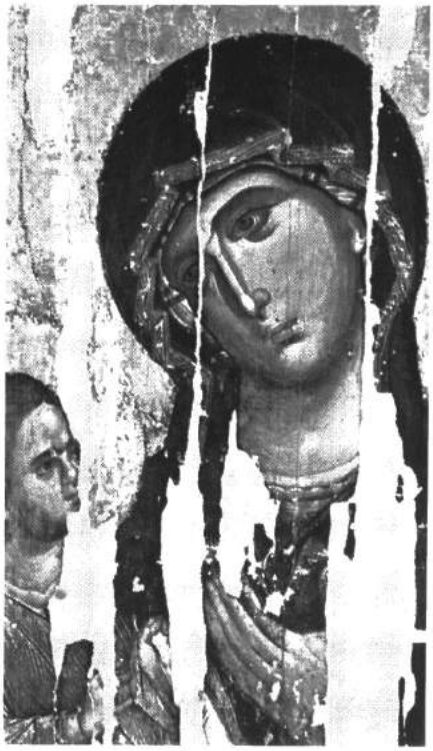
Вежбе

1. Компонујте један целовит облик у јединствено затвореној површини у којој ће сваки део „пронаћи" своју одговарајућу обојеност.
   Као што су црвена, жута и плава основне боје из којих мешањем настају остале, тако из круга, квадрата и троугла настају сви остали облици.
2. Преклапањем обојених провидних материјала (стакло, пластична маса, папир и друго) створите композицију, где из основних боја (плава, црвена, жута) проистичу секундарне – изведене (љубичаста, оранж и зелена).

ОБЈЕДИЊАВАЊЕ ПЛАСТИЧКИХ* ВРЕДНОСТИ

Под обједињавањем пластичких вредности подразумевају се сви напори да се идеја о одређеном пројекту оствари на најбољи начин. Тиме се мисли на стварање нових конвенција по којима уметничко дело или неки други производ постају вредност креације, знања и труда у савременом смислу. Обједињавање пластичких вредности као креативно искуство старо је колико и сами производи људског рада свих врста и значења. У античкој Грчкој постојали су канони (правила) по којима су се обликовале и мериле, на пример, фигуре у скулптури.

У средњовековним ерминијама (књигама упутстава и прописа како се слика, где и чиме, према верским канонима) наводе се строги услови за сликање, на пример, Богородице на иконама и фрескама, којима се обезбеђује да слика изазове и подржи одређен доживљај њеног лика. Тако се прописује да Богородица мора бити лепа и млада, али да њен лик код верника не сме побуђивати ишта друго осим помисли да је света личност и Христова мајка. Како помирити те две супротности? Сликар је (по хришћанском веровању први лик Богородице насликао је свети Лука) том приликом прибегао искуству деловања боје на људска чула. Знајући да боје из хладног спектра делују несензуално, он је Богородицу „обукао" у широку хаљину (ризу) с капуљачом на глави, рукавима спуштеним до шака и дугачку до стопала, плаве или тамнољубичасте боје. Тако су се „охладила" сва друга својства представе младог и лепог лика, те је Богородица сведена на лик мајке брижне за судбину сина, која јој је била обзнањена већ самим његовим рођењем. То су, уз обрве закошене према центру чела, била средства и начини којима је уметник испуњавао захтеве наручиоца. Још се у античкој Грчкој знало да ће глумачке маске одговарати својој намени ако се тип трагичног лика сведе на битна обележја доживљаја трагедије.



Сл. 62. – *Богородица Одигитрија*, икона из средине XIII века. Некадашња престона икона из старе цркве. Вероватно цариградски рад. Хиландар

На трагичним маскама су обрве такође биле закошене ка челу, а углови усана били су спуштени супротно, ка бради. Маска комичара

*Пластичке (франц. *plastique* – податан за обликовање), а не пластичан, не од материјала пластике.

Сл. 63. – Пабло Пикасо, *Гернika* (1937).
Ако је повод за настанак ове слике било немачко бомбардовање града Гернике у Шпанији у време Грађанског рата 1937. године, онда се никако не може тврдити да се на овој слици види нешто од тог бомбардовања. Пикасо се није повео призором разарања града, већ симболиком значења општег зла и трагедије. На овој слици та се симболика своди на митска значења у којима је Пикасо симбол агресије доделио бику а који се, као и друге фигуре, само наслућује у горњем левом углу. Глава коња симболизује жртву. И све друге фигуре које се могу препознати у људском лику сугестивно изражавају патњу и очај. Пикасо је *Гернику*, да би изразио сву драматику једног историјског догађаја, осмислио тамно-светлим контрастима, јер валер ублажава снагу израза. Контраст је овде и једина могућност да се створи историјска веза општег значења у појединачном изразу форме.

Сл. 64. – Јурје Кукапуро (Yrjö Kukkapuro), *Столица*, фински дизајн.
Ова столица од меког материјала и пониклованог метала већ је „сама себе сместила“ у положај удобног седења. Она је конструисана по антропометријском принципу (мерним јединицама делова људског тела) за одмарање.

била је по свему опречна трагичној: и углови развучених усана и обрве били су закошени нагоре.

Уметничка продукција је скоро до XIX века почивала на наруџбинама и захтевима наручилаца. Однос уметника према наручиоцу био је исти као и однос занатлије. Стога је у многим занатима стваралачко схватање рада онај чинилац којим се превазилазе корист и цена обављеног посла. Зато и данас говоримо о сјајним занатским творевинама, а творити значи, заправо, стварати. За употребно и лепо данас се већ уобичајио израз *примењена уметност*. Дела примењене уметности настају на задовољство наручиоца и у славу ствараоца. То је такође начин да се све људске потребе доведу на ниво корисног и лепог, али и доказ да је то могуће. Има веома много примера да је заиста тако, од лепо обликованих обичних дугмади, квака на вратима, намештаја, амбалаже, накита, до башта, вртова, спортских терена, радионица, фабрика, школа, болница, јавних саобраћајница и свих простора и објеката где се живи, ради и одмара. У сва таква настојања којима се људски производ и живљење доводе до високог степена задовољења захтева за добрим, лепим, корисним, јефтиним и савременим, непосредно су укључени и дизајнери. Да би дизајнер одговорио захтевима времена, осим неопходног дара за тај позив, мора поседовати и знања из разних области (вишедисциплинарна).

Вежбе

1. Пронађите најбоље место за смештај круга R = 3 cm на површини квадрата чија је страница 13 cm.
2. Уцртајте на површину А4 шест положаја обичног кључа опцртавањем, водећи рачуна о њиховом распореду у целини видног поља.
3. Пронађите најбољи однос контуре крушке, шибице и троугла висине h = 4 cm.
4. Дводимензионално обликујте велико слово А које тежи да се претвори у N, па да тако личи на неки предмет.
5. Представите само унутрашњост стаклене чаше.
6. Поставите у слободан однос три боје: једну за коју верујете да је ваша боја, другу коју једва примећујете и трећу која се, по вашем мишљењу, свуда намеће.

III. ЛИНИЈА КАО ЧИНИЛАЦ ФОРМЕ

Линија је форма која својим простирањем и интензитетом ствара одређена просторна обележја. Важна су два принципа која доказују да је линија најприлагодљивији визуелни чинилац у захватању простора.

1. Све отворене линије теже правој. (То је приближно ономе као када бисмо један конопац бачен на гомилу узели за два краја и сваки развлачили у супротном правцу).

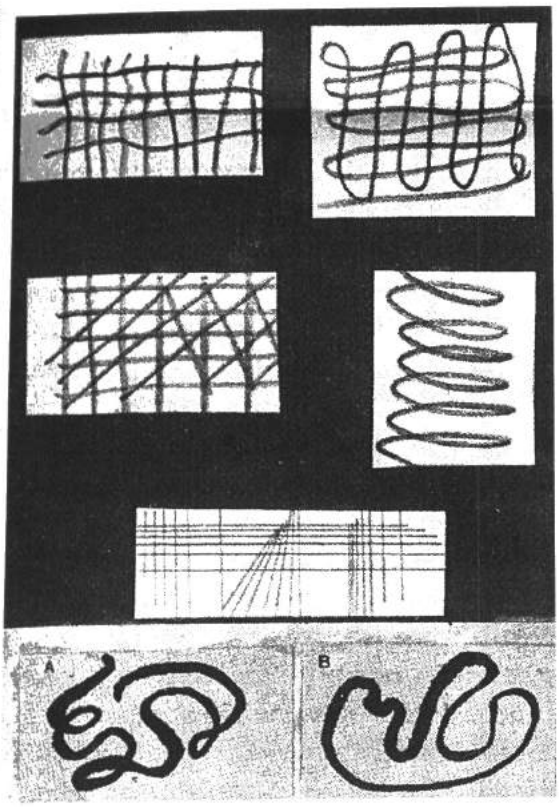
2. Све затворене линије теже кругу. (Ако се споје оба краја тог конопца и он се баци, формираће се кружни облик који, без обзира на то колико је деформисан, увек може постати правилан круг.)

Из тога следи да у свим видовима просторности постоје отворене и затворене форме, а из тога, опет, да су отворене форме примерене дводимензионалном простору, а затворене тродимензионалном. Смисао одређене визуелне информације задобија линија у функцији опцртавања, то јест кад својим током или сусретима с другим линијама ствара КОНТУРУ неког облика. С друге стране, густо постављене линије, једна поред друге или једна преко друге, стварају ПОВРШИНУ, чија густина иде од провидног растера до крајњег набоја линеарном структуром. Такве површине се најчешће постижу распоредом који у ткању називамо основа и потка. То је укрштање вертикалног с хоризонталним правцем под углом од 90°. На тој шеми заснована су сва практична искуства плетења и ткања. Ако се у такав распоред вертикала и хоризонтала унесу лева и десна дијагонала, настаје још уочљивије згушњавање површине. То већ отвара пут идеји о преласку површине у масу. У савременој уметности тај је проблем добро познат. Мноштво линија на истој површини до те мере згушњава њихове материјализоване трагове да се ствара слој с уочљивом енергијом унетом у те потезе. Тиме се отвара нов проблем. Дејство мноштва линија на једној површини, поред очигледно створеног слоја и унесене енергије, ствара и енергизовану зону – набој који је произвело дејство линеарног организовања површине. Тиме долазимо до свести да линија својим дејством може постати ствар за себе, ствар која не тумачи ништа осим самог свог постојања. С оваквим схватањем могућности линије стижемо до два основна вида изражајности линије, што се може запазити у неким делима савремене уметности.

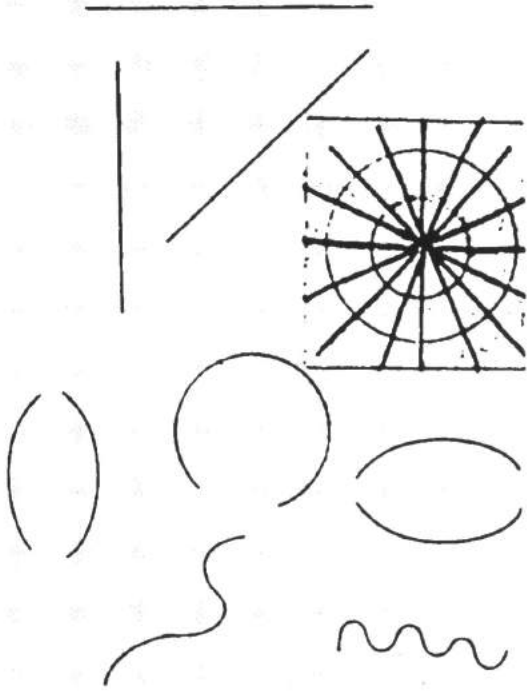
Први вид су линеарни токови према простору, при чему се линија „намотава" око задатог простора као сугестија о волумену. Ту је доминантан криволинијски ток.

Други вид настаје када се унесена енергија материје (која оставља линеарне трагове) поистовећује с праволинијским правцем и брзином остварења такве линеарне структуре. То називамо креативним гестом. У том смислу остварен линеарни догађај препознајемо и као ствар за себе и доживљавамо значај креативности настанка (процеса линеарног остварења), као и завршни рад.

Линеарно остварење форме, којом се сугеришу, на пример, елеганција и умилност, било би у визуелној култури означено као женсколика форма, а што видимо на неким јапанским цртежима од XVII до XIX века или у европској сецесији (правац уметности на преласку у XX век). То су углавном намере да се што убедљивије представљена форма истакне и поетизује по угледу на лик жене, облик цвета, лепог предмета и слично.



Сл. 65. - ЛИНИЈА – ОСНОВА – ПОТКА
Основни принцип у стварању површине од неколико основних линија – ка густој мрежи, омогућују две основне линије, хоризонтална и вертикална, које се пресецају под правим углом. То је поред осталог и шема потке и основе за свако плетење и ткање. Гушћа структура постиже се уношењем леве и десне дијагонале.
А. Све отворене криве линије еквивалентне су правој.
Б. Све затворене криве линије еквивалентне су кругу.

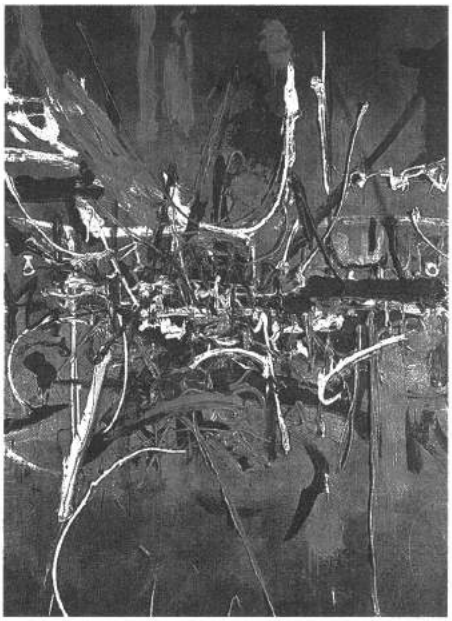


Сл. 66. - СМЕР
Линија у простору чини и означава стање повезаних тачака а смер сугерише дејство енергије у датој форми према простору. Линија дефинише положај и мерљивост визуелне чињенице према простору а смер информише о односу стајалишне тачке према одређеном делу простора. Смер може да одреди било шта ако је усмереност, довољно јасна, на пример, сноп светла, торањ катедрале стрелица за показивање правца или правац показан руком.

Сл. 67. – Ханс Хартунг (Hans Hartung), *Слика 54–16* (1954)

Сл. 68. – Китагава Утамаро (Kitagawa Utamaro), *Куртизана* (крај XVII века)

Сл. 70. – Жорж Матје (Georges Mathieu) *Сбуіде Кайетанци* (деталь), (1954)



Сл. 69. – Густав Климт (Gustav Klimt) *Црни шешир* (1910)

ЛИНИЈА КАО ДОЖИВЉАЈ

Одавно је примећено да линије усмерене у једном правцу различито доживљавамо, јер нас на то наводи искуство засновано на уочавању неких масовних појава у природи и људским активностима. Основни положај или усмерења су ХОРИЗОНТАЛА, ВЕРТИКАЛА, ДИЈАГОНАЛА и КРУЖНИЦА.

Хоризонтална усмереност сугерише миран ток и лежећи положај.

Вертикала значи раст, узвишеност, елеганцију, духовност.

Дијагонала је заустављен покрет у пролазу, стремљење, драматика. Дијагонала представља могућност и хоризонтале и вертикале.

Кружно усмерење је пут ка криволинијски ограниченом простору, све док се завршна тачка кружнице не споји са почетном. Круг је симбол коначног оформљења, ограничења, забране, заштите, као и најмање и највеће форме (тачке и свемира).

У проширеном значењу усмерености линије, хоризонтала ствара утисак опуштености и умртвљености.

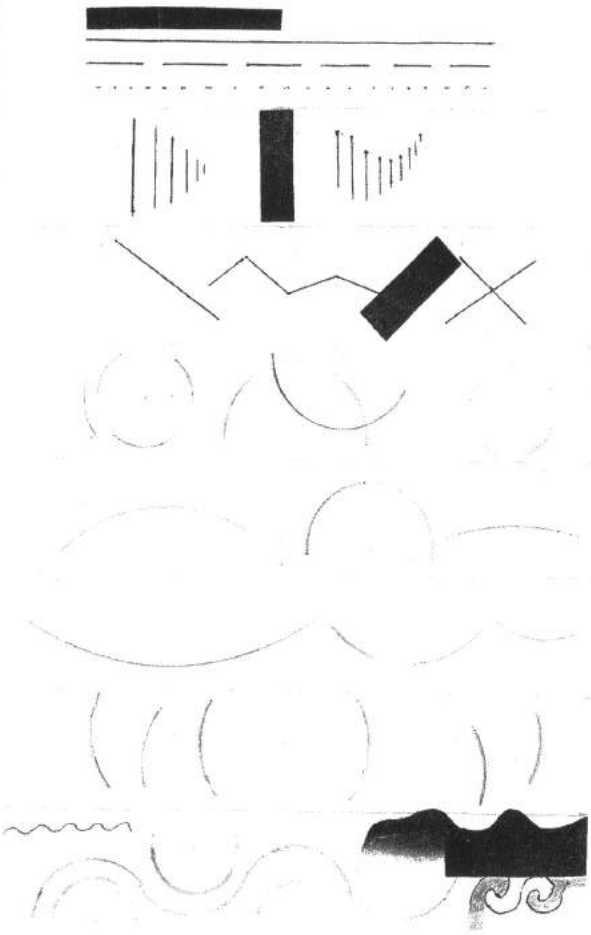
Испупчена, полузакривљена линија (попут готичког лука или врата бика) изражава снагу, издржљивост, постојање.

Опуштена линија која виси попут жица на далеководу у летње доба изражава тромост, непокретност.

Бочно укривљене линије (као лева и десна заграда) изражавају заштиту, сигурност, изолацију од околине.

Таласаста (змијолика) линија изражава хармоничан, женсколик покрет, континуитет енергије, правац који сам себе стално обнавља, покренуту површину (таласи на води).

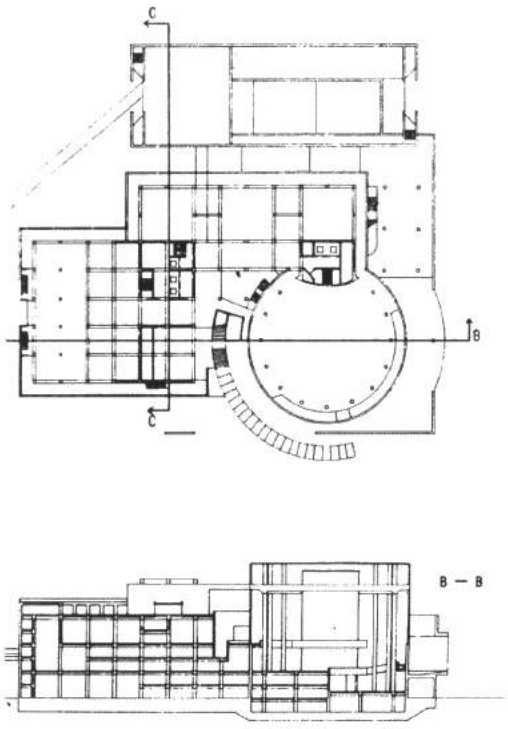
Међутим, то су само уопштена и класична значења која савремена уметност и други облици сазнања



Сл. 71. – хоризонт. вертикално дијагонално кружно испупчено опуштено бочно криво таласасто

и праксе знатно мењају и проширују. Дошло се, наиме, до сазнања да све зависи од смисла ових усмерења и облика, од тога шта их још визуелно подржава, почевши од боје позадине до врсте материјала којим су линије извучене. Тако, на пример, исте линије неће значити исто, без обзира на њихову исту дужину и ширину, ако је једна извучена тушем, а друга обичном оловком.

ТЕХНИЧКИ ЦРТЕЖ



Сл. 72. – Савремени архитектонско-технички цртеж (основа и пресек)

Линија има посебно значење и улогу у техничком представљању, такозваном техничком цртежу. То је склоп линија којим се постижу једноставна сагледљивост и препознатљивост основних обележја облика, његових димензија и техничких података о материјалу и могућностима обраде. Израђен на законима перспективе и нацртне геометрије, такав цртеж „сагледава" представљени објекат са свих страна, у разним пресецима и из различитих углова.

За технички цртеж је веома важно да оно што је и како је представљено буде у свим појединостима јасно онима који се њиме служе, без обзира на то ко је аутор таквог цртежа. Технички цртеж је за извођача објекта исто што и ноте за музичаре. Међутим, и код таквих се цртежа, ако су их радили уметници, може уз све поменуте стандарде, осетити креативан приступ, као, на пример, на неким техничким цртежима Леонарда да Винчија, Микеланђела и других.

Данас техничко цртање пружа знатно више информација и има шире могућности представљања, јер компјутерско пројектовање и обрада већ изналазе нове поступке и системе представљања облика и простора.

1. Узмите папир из блока бр. 5 и с оловком у руци ставите подлактицу на угао папира. У том положају уцртајте неколико линија па затим подлактицу ставите на следећи угао папира и тако редом, из сва четири угла, уцртајте неколико линија. Шаку у корену не покрећите.
2. На исти папир с оловком у руци поставите шаку на ивицу око средине папира. Сада само из зглоба шаке уцртајте неколико линија и то поновите на све четири стране, тако да се линије добијене покретом из лакта додирују и преклапају с онима уцртаним само шаком.
3. Из тако добијеног линијског склопа, створеног скоро механички из равномерних потеза шаке и лакта, потребно је уочити могућу композиционо повезану целину. Када то уочите, узмите оловку у боји, ограничите тај простор, затим сеците по тој контури и исечени део залепите на посебан папир.
4. „Била једном једна линија"

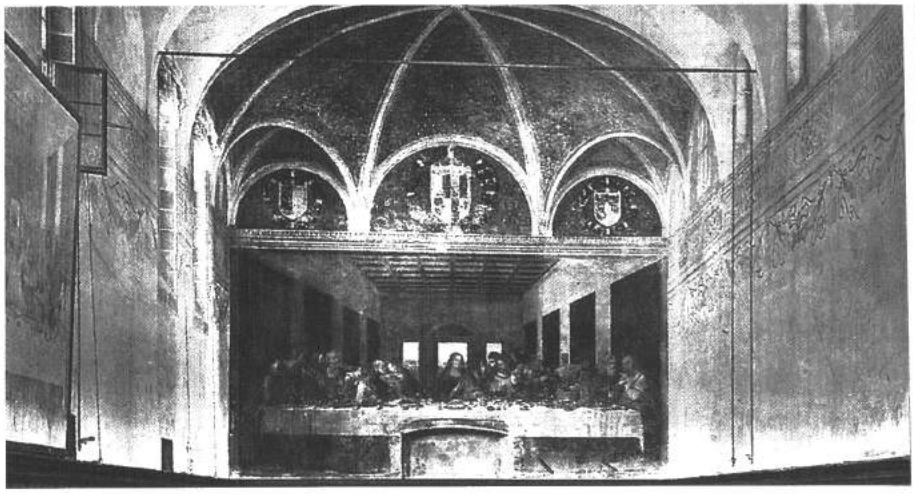
   Садржај ове мале приче пренесите у визуелни оквир по коме се може направити цртани или анимирани филм.
   Једног дана линија је кренула на дуг пут. Идући тако, наиђе на вертикалну препреку. После неколико покушаја да је савлада, успе да је пређе. На релативно добром путу неочекивано наиђе на дубок понор. После великог напора изађе на површину, али сасвим малаксала. Ту се постави у најпогоднији положај одмарања и заспи. Када се пробуди, схвати да се налази у зони мрака. За повратак било је сувише касно, а већ је заборавила пут којим је дошла. Линија се сабра у себи, прикупи све снаге и крену непознатим правцем. Идући тако уплашена, одједном – светло, сунце.
5. Како замишљам савремену породичну кућу.
   Пројект: основа, подужни пресек и непосредна околина.

ПЕРСПЕКТИВА

Перспектива је наука о приказивању предмета на задатој равни, онако како их с одређене тачке гледања види људско око. Поступак се своди на утисак да посматрани предмет бива све мањи и све слабије видљив што је удаљенији од посматрача. Перспективом се у визуелном представљању сагледава простор из три тачке посматрања.

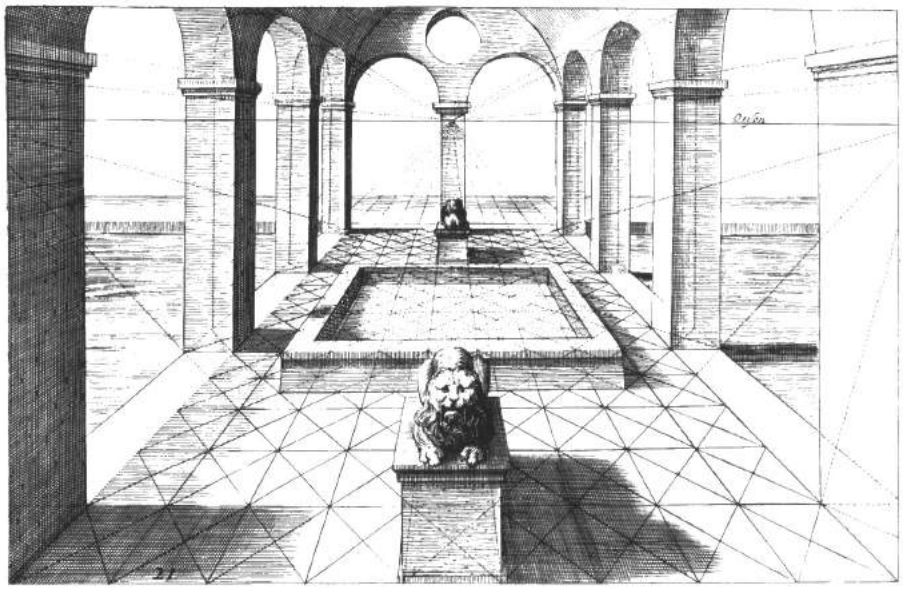
- *централна* – простор испред нас,
- *жабља* – простор сагледан одоздо и
- *птичја* – простор сагледан одозго.

Цео сагледљив и представљен простор на површини назива се ликораван. Посматрамо ли неки отворен простор испред себе, на пример, равницу, онда ће се у даљини небо и земља спојити у једну линију – хоризонт. Тачка на средини хоризонта назива се центар визирања.

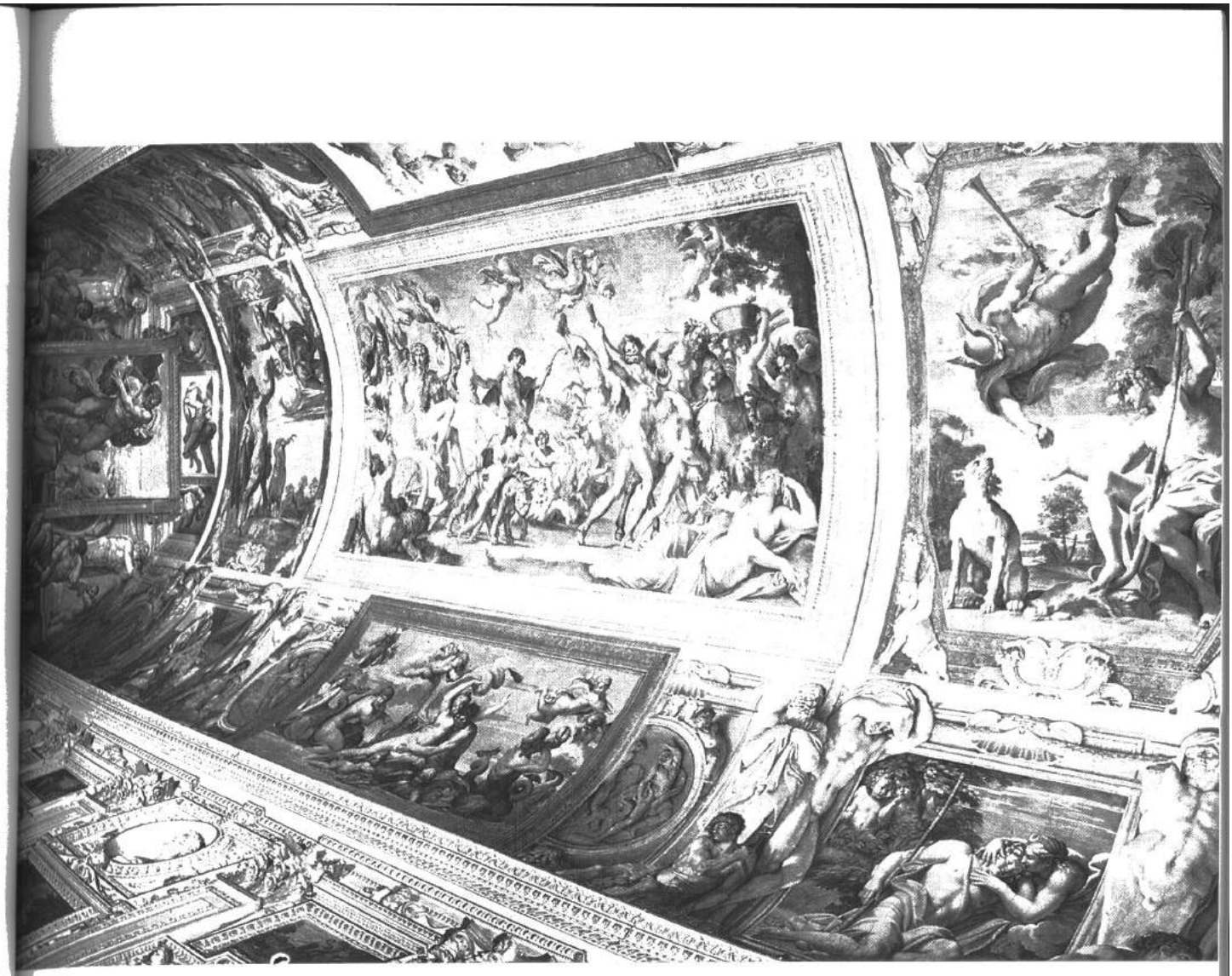


Сл. 73. – Леонардо, *Тајна вечера*, трпезарија у Светој Марији од захвалности, Милано (1496–1497). Ова фреска компонована је у шеми централне перспективе и у скоро савршеној симетричности леве и десне стране. Централна фигура Христа је истовремено истакнута оквиром врата која повезују унутрашњи простор са спољним.

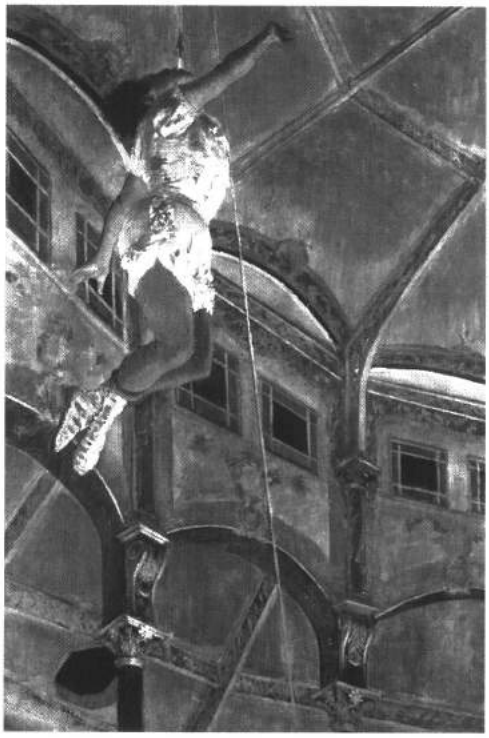
У тој тачки састају се све тачке простора обухваћеног погледом из једне тачке. Визирање је одмеравање видљивих објеката. Помоћу њега преносимо виђени лик у задату раван. С оловком или штапићем у испруженој руци и једним затвореним оком, одмеравају се димензије контуре посматраног објекта и он се уцртава у ликораван на којој се могу извући и помоћне линије. Када представља предмет у перспективи, најбоље је да цртач буде удаљен од објекта који црта најмање два пута онолико колико је објекат висок. Објекат који се представља може бити на самој линији хоризонта, испод и изнад ње. Перспективу је могуће постићи бојом. Прави утисак удаљености објекта у представљању бојом добија се ако су простор и објекти у њему, идући у дубину, све мање распознатљиви и све мање оштри.



Сл. 74. – По Вредману (Vredman) *Цртеж* (1968) Конструкција објекта на коме се сви главни елементи конструкције облика и простора своде у централну тачку.

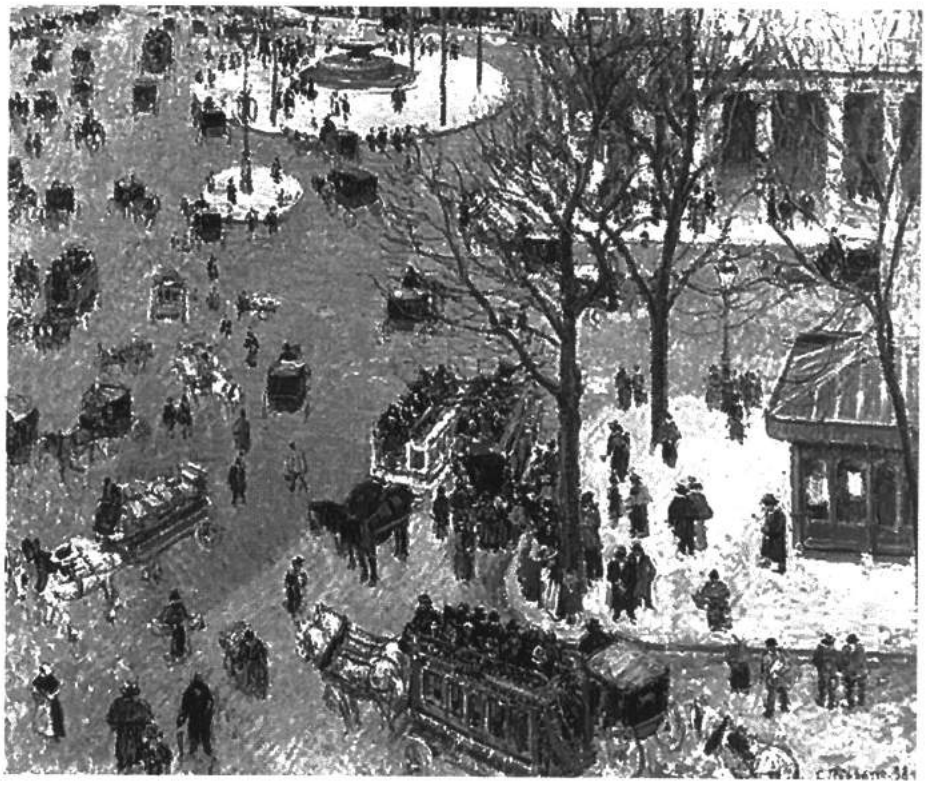


Сл. 75. – ДОЊИ РАКУРС (жабља перспектива)
Анибале Карачи (Anibale Carachi), фреске у Галерији палате Фарнезе у Риму (око 1600. године)
Навођење и упућивање погледа са тла према небу у визуелне представе везано је за веровање да су више силе, којима се човек обраћа, горе на небу. То је нарочито било изражено у првим великим урбаним културама, попут египатске и грчке, где су на храмовима фигуралне представе божанства нашле своје трајно место знатно изнад тла. Међутим, један врло осмишљен програм упућивања погледа гледаоца, као и ликовно представљених фигура, остварила је епоха барока у европској уметности. Заправо, у бароку је створена врло сугестивна визуелна комуникација у визуелном представљању двосмерним правцем онога што је горе према ономе шта је доле. Посматрач, да би видео фигуралне представе насликане уздижући се према небу, мора свој поглед да усмери у том правцу. У том тренутку он се сусреће са погледима насликаних фигура које са „последњим погледом" према тлу одлазе ка небеском пространству. На овој фресци Анибала Карачија (и других који су са њим сликали теме из Овидијевих *Метаморфоза*) призори тих тема добили су своје оквире. Њима се, као у читању и истовременом гледању стрипа, укупан призор представљених значења усмерава са бочних зидова према врху таванице. Да би гледалац видео и разумео све те сцене као јединствен смисао, мора да их испрати погледом одоздо нагоре.



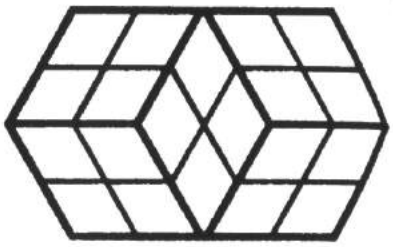
Сл. 76. – ЖАБЉА ПЕРСПЕКТИВА
Едгар Дега (Edgar Degas),
Госпођица Ла Ла у циркусу Фернано (1879).
И на овом примеру „спектакла уживо", у коме циркуска акробаткиња изводи своју тачку у горњим зонама, а који је овековечио сликар, не виде се посматрачи на тлу, али није тешко претпоставити како они са „задржаним дахом" одоздо посматрају ову сцену.

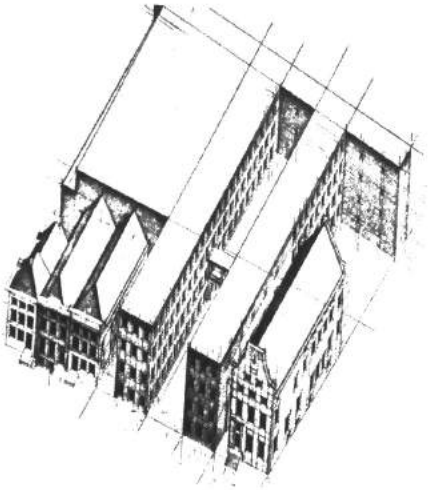
Сл. 77. – ГОРЊИ РАКУРС (птичја перспектива)
Камиј Писаро (Kamill Pissaro)
Позоришни трг (1898).
Да би се овај простор сагледао одозго, била је потребна висина најмање са другог спрата куће. На то указују ширина простора и целовитост висине дрвећа представљеног на слици. Битно обележје сагледавања из птичје перспективе је виђење детаља на оној страни представљених облика најближих небу. То су они облици који се у централној перспективи могу видети бочно, а из жабље перспективе се и не могу видети. Ова слика указује и на то да је сликар овај трг сликао са места приказаног око доњег десног угла ове слике, јер су коњске запреге са људима и људске фигуре на тлу најкрупније и њихови делови се најбоље виде. На овом примеру је то утолико важније приметити, јер импресионистичко сликарство (коме припада и Камиј Писаро), бавећи се суптилним проблемима сликања под дневним светлом, не прати толико форму и детаље.



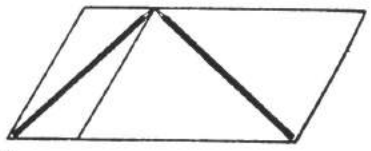
Сл. 78. – ГОРЊИ РАКУРС
Роберт Смитсон
Спирални спруд (1970), Слано језеро, Утах, САД.
Смитсон је у једном забаченом крају начинио вештачки спруд од материјала донетог с обале и постепено насипаног у простор језера у облику спирале. Ова спирална трака најбоље се сагледава из хеликоптера. Одлуку да прибегне таквом облику уметник је донео из најмање два разлога. Први је што се седамдесетих година један број уметника борио против уметничких институција као што су галерије и музеји, стварајући дела у другим просторним и друштвеним околностима. Други, оваквим радовима желели су да успоставе духовну и историјску везу са Старим културама, с оним што је култно и ритуално. Тако Смитсонова симболичка спирала у свим временима и за сва времена својом формом и значењем носи култна обележја. На таква знамења наилази се у сваком времену. У данашње време спирала је и симболичко улажење у тло и схватање тла онако како то човек данас чини, јер рад на овом пројекту није обављен лопатом и људским шакама, већ савременом механизацијом, специјалним камионима и копачима. Најзад, спирала је ипак и митски знак конкретног тла и времена садашњег, будући да припада уметничком правцу седамдесетих година XX века, означеном као Land-art (уметност земље, рад са земљом као изворним материјалом, рад на земљи, у земљи).

Сл. 79. – ПОЛИПЕРСПЕКТИВА
Простор сагледан из више различитих тачака посматрања. Савремени живот се све више сагледава помоћу мноштва визуелних посредника који нас информишу о брзим и непрекидним променама, попут догађаја у калеидоскопу. На овом примеру има више визуелних промена које се догађају „премештањем" коцке–пакета лево и десно, што опет зависи од тренутка и правца нашег опажања. Некада се истовремено виде обе коцке, али накратко. Представљени облици овде немају свој коначан изглед.

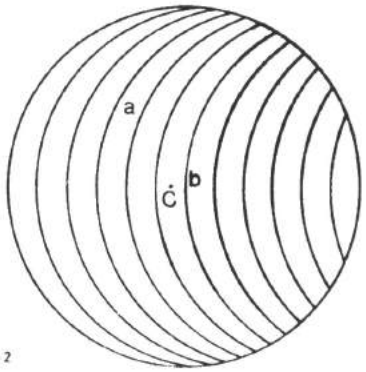




Сл. 80. – ПРЕДСТАВЉАЊЕ ПРОСТОРА истовременим сагледавањем из више тачака



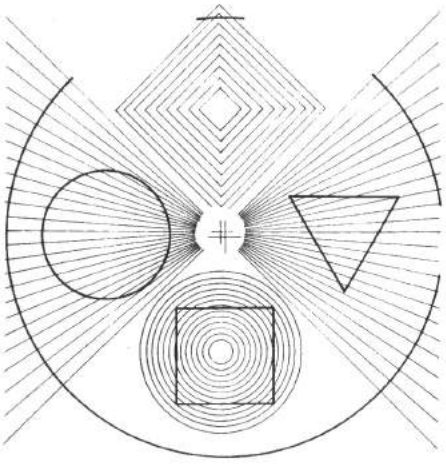
1



2

Сл. 81. – ПОЈАМ ПРОСТОР У ВИЗУЕЛНОМ ПРЕДСТАВЉАЊУ
1. Облици у простору и сам простор у визуелном представљању бивају схватљиви на основу поређења нечега са нечим. У том погледу треба имати у виду два чиниоца: положај предмета у простору и тачку из које се предмет и простор посматрају. На то указују и ове две оловке које су једнаке али се у различитим просторним околностима друкчије виде.
2. Закривљени простор и закривљене површи тешко је оријентисати, јер динамика покренуте површи стално мења усмерење. На овом примеру дате су тачке; **c** – центар, затим **a** – почетак зоне којим се формира исти горњи део лоптастог облика и **b** – зона из које почињу бочна закривљења према левој и десној страни.

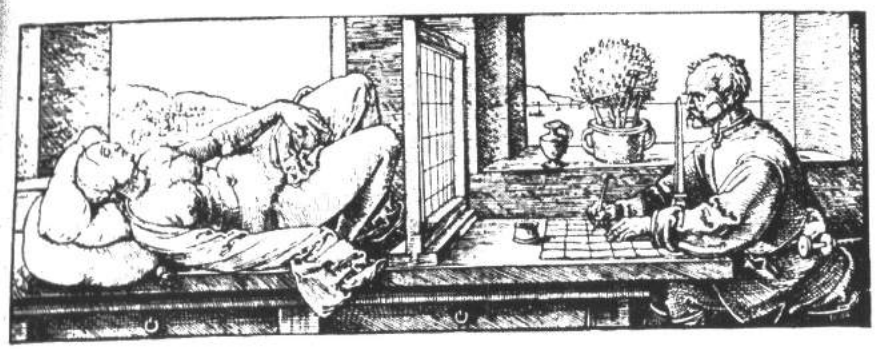
Сл. 82. – ДУБИНА ПРОСТОРА
Удаљавање од стајалишне тачке ка хоризонту, при чему сваки предмет постаје све мањи и све слабије видљив, схватамо као дубину простора. Као дубину схватамо и призор који се добија када се представљене или замишљене линије пошавши од места посматрања стално међусобно приближавају да би се стекле у једној тачки.



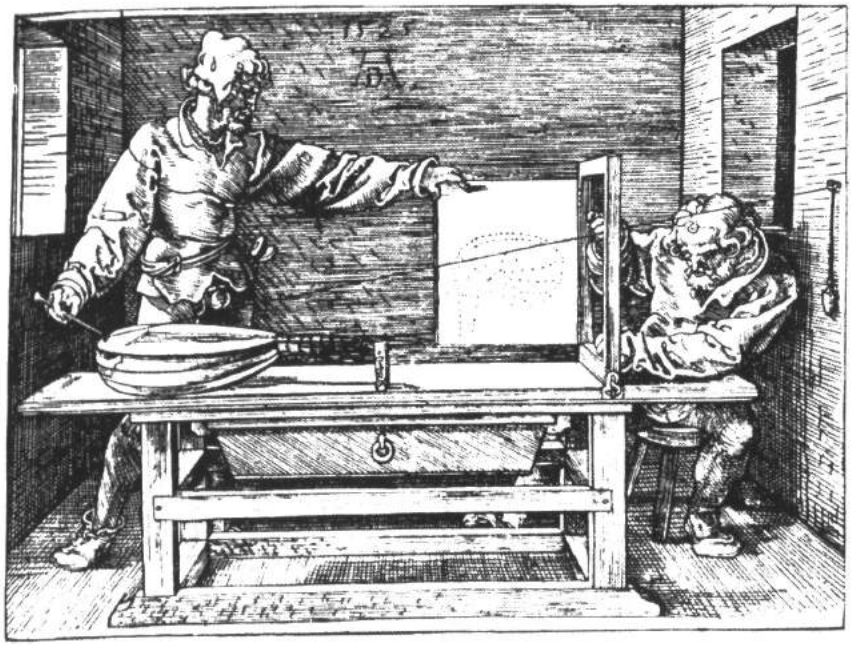
Вежбе

1. У централној перспективи представите у истом видном пољу пут, два возила, три дрвета и кућу.
2. Налазимо се на врху високог степеништа. Представите степениште које гледамо испод себе.
3. Лежимо на земљи испод старог храста и гледамо његову крошњу одоздо. Представите крошњу у таквом виђењу. Вежбе 2 и 3 дате у отвореном простору.

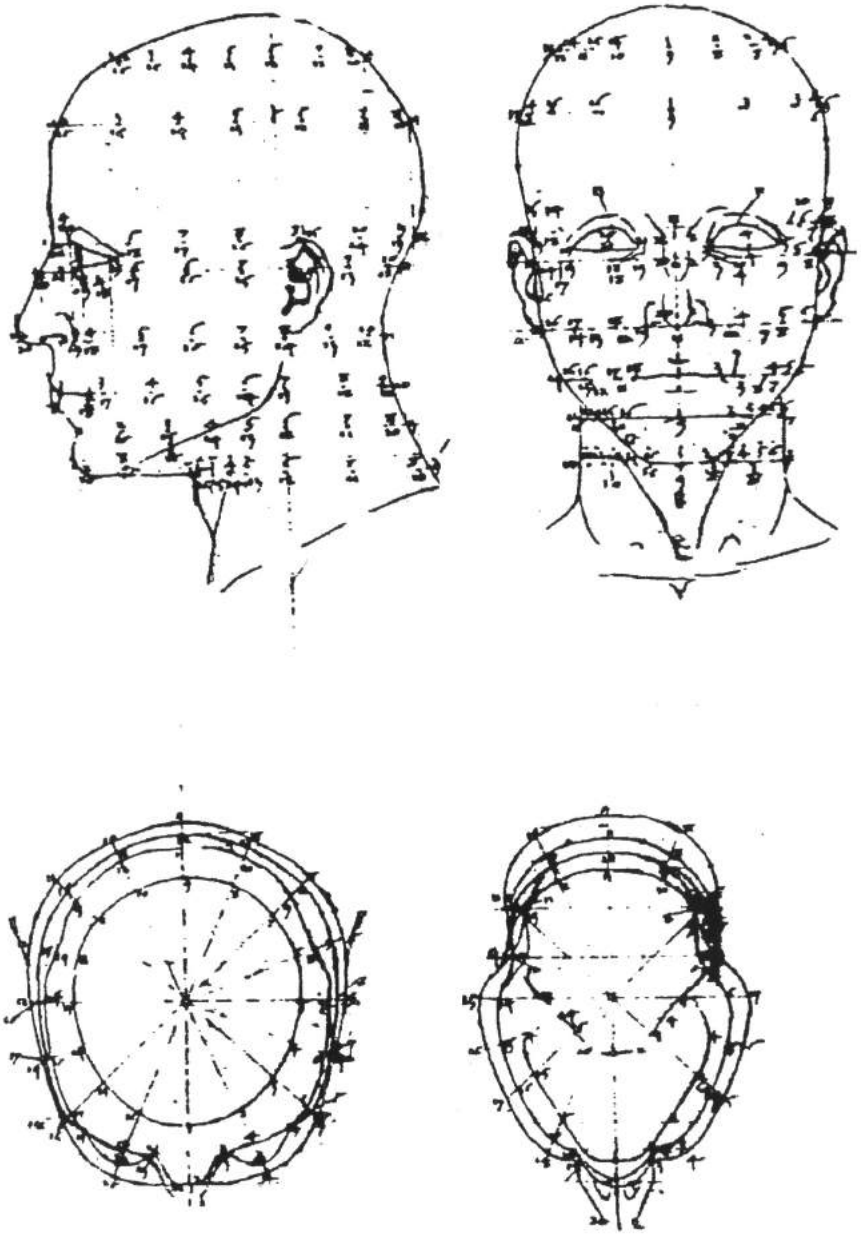
ЦРТАЧКЕ ПОДУКЕ КРОЗ ИСТОРИЈУ



Сл. 83. –Албрехт Дирер (Albrecht Dürer 1471–1528) *Сликар студира законе скраћења* дрворез (1532) Ова графика илуструје односе у простору између онога који гледа према ономе кога (или шта) гледа. Кроз вертикално постављену квадратну мрежу могу се сагледати и просторно одредити сви делови тела – модела и пренети на цртачку подлогу подељену истом таквом мрежом.



Сл. 84. – Албрехт Дирер *Цртање лауте* дрворез (1525) Облик лауте која лежи на столу преноси се на вертикалну раван цртањем помоћу виска.

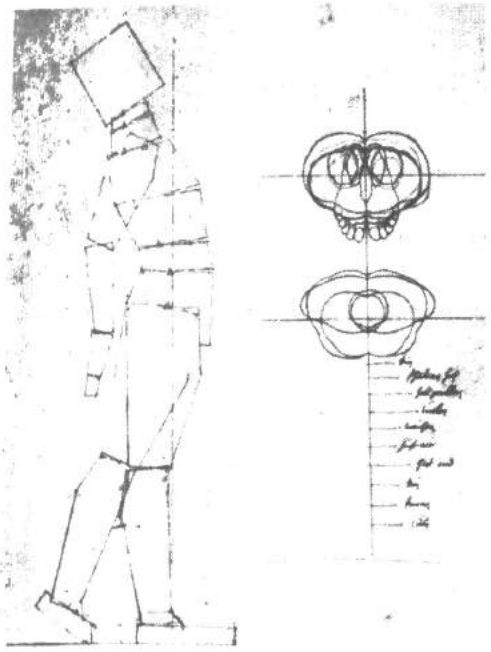


Сл. 85. – Пјеро дела Франческа (Piero della Francesca)

Изглед и мерни односи главе човека у четири профила: леви профил, *en face* (спреда), поглед од темена надоле и поглед одоздо (од браде ка челу).

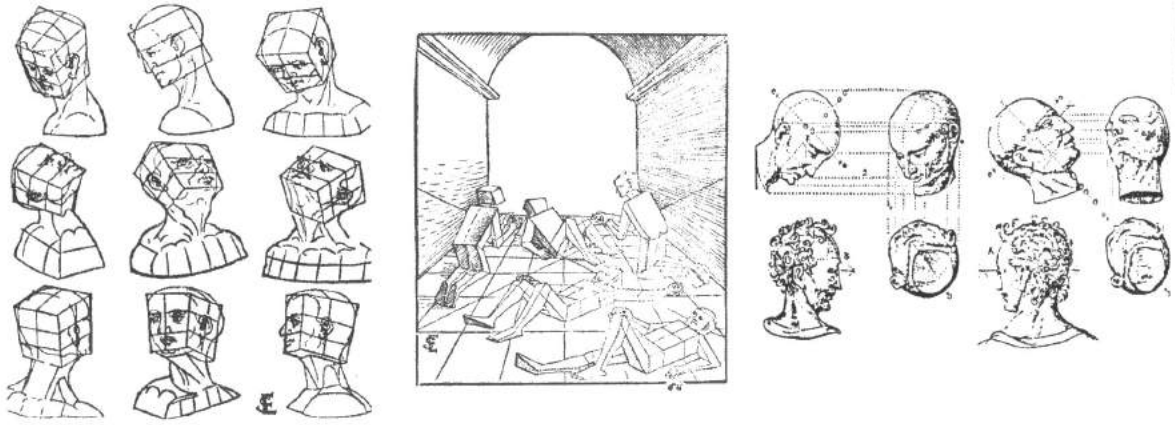
Сл. 86. – Де Вит (de Vit) *Пути*, студија облика глава малих анђела (око 1660. године).
У целој историји уметности је мало уметника умело довољно добро да представи дечје тело. Овај де Витов шематизам упућује на конструкцију главе детета помоћу круга, квадрата и троугла (други ред глава одозго).

Сл. 87. – Леонардо да Винчи
Скица за представу главе жене.
Овде је битан покрет главе у односу на тело.



Сл. 88. – Албрехт Дирер
Студија људске фигуре помоћу геометријских облика.

Сл. 89. – Фра Бартоломео
Цртеж, студија покрета тела мушке фигуре.
Овде се нарочито истиче ослонац на леву ногу и положај главе као и поглед на плочу ослоњену на десну ногу.

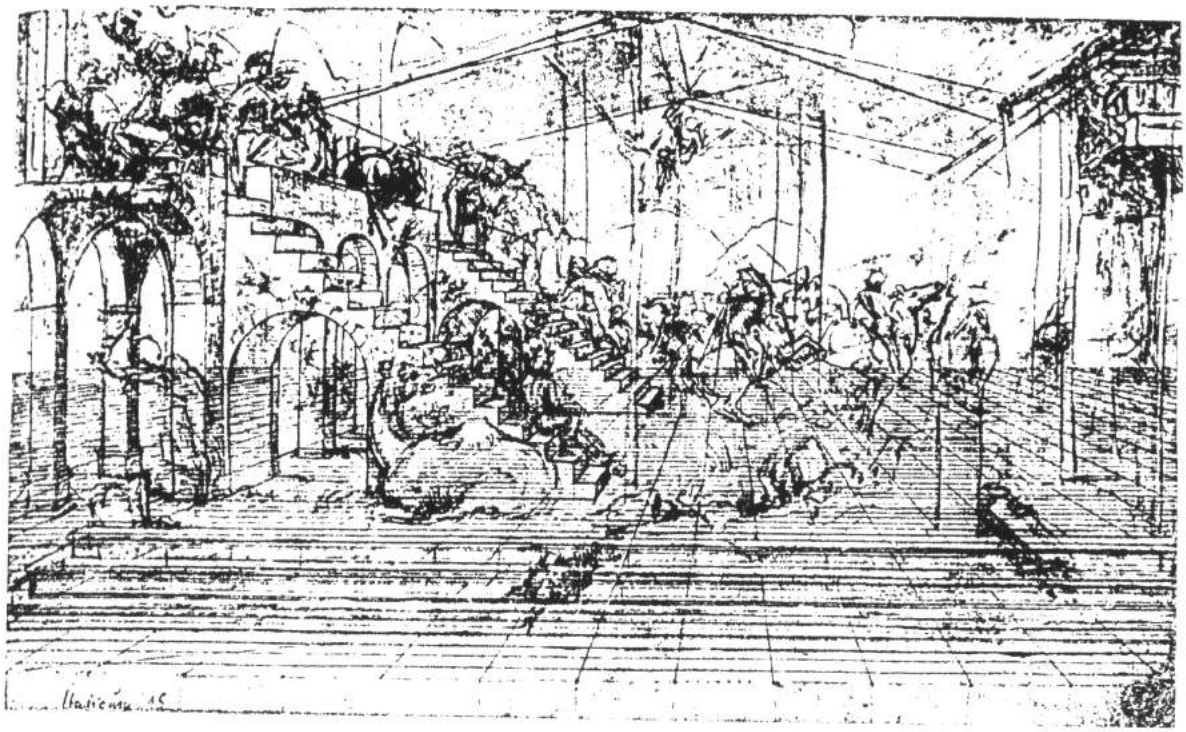


Сл. 90. – Примери шематизовања и слободно представљене форме у цртању
А–Б) Шен (Schön), шематски приказ главе и фигуре човека у разним положајима (1538).

В) Жан Кузен (Jean Cousine), начини представљања главе човека у разним положајима (1685).

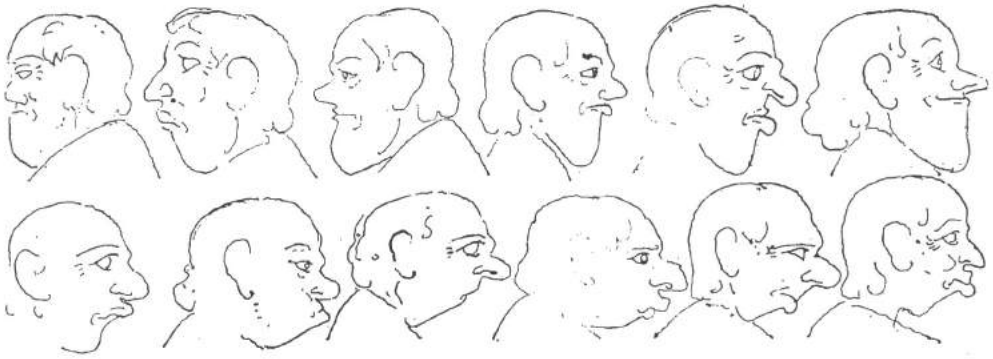
Г) Паоло Веронезе (Paolo Veronese), студија за слику *Чудо у Кани* (детаљ). Овај детаљ повезује фигуралне представе у три плана (предњи, средњи и задњи). Фигуре у предњем плану сликар је цртао нешто тамнијим линијама, мислећи при томе и на будућу слику по овој скици, и то да би се фигуре у предњем плану јасније истицале у детаљима и као ближе гледаоцу од оних у позадини.

Д) Рембрант ван Ријн (Rembrandt van Rijn), цртеж (детаљ) за слику Калварија. Линија је овде сведена на крајње поједностављене контуре фигуралних представа, с тим што је и на овом цртежу контура истакнутија на фигурама у предњем плану (доле десно).



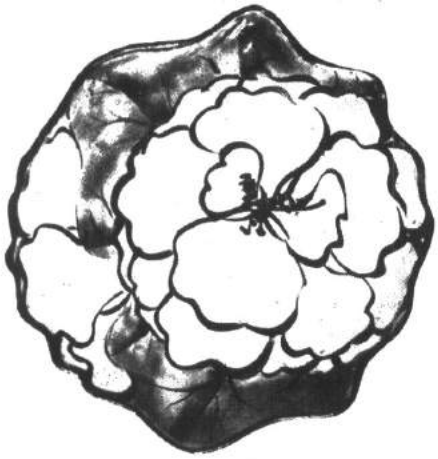
Сл. 91. – Леонардо да Винчи, студија перспективе за слику *Поклоњење мудраца*. По овој скици Леонардо је започео ту слику али је није никада завршио. На њој и на започетој слици предвидео је знатан део простора у предњем плану где је требало сместити неколико крупнијих фигура, да би се остатак фигура и предмета смањивали према дубини простора у позадини слике.

Сл. 92. – Фјалети (Fialetti) *Очи* (1608), спољни делови људског ока

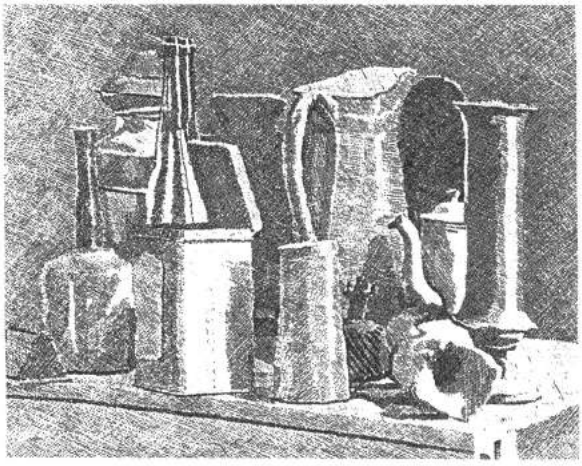


Сл. 93. – Тепфер (Tepfer)
Прича о изразу људског лица.
Кроз карикатуру је приказан шематизам израза неких од људских израза.

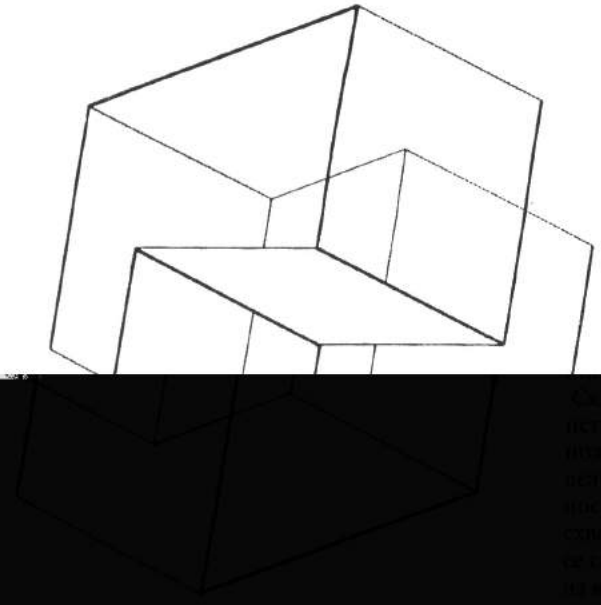
Сл. 94. – *Кантарос* – грчка посуда за свакодневну употребу, попут чаше, глина (1500–1580. пре нове ере), Лерна, Арголида, Музеј у Агру.
Украс овог кантароса је веома једноставан али по декорацији култивисано осмишљен алтернацијом само једне косе линије, којом је истакнуто осећање за ритам и за однос малог према великом (краће линије према дужима). Сам облик посуде је одмерен према шакама по којима је овај облик антропометријски и остварен. Посуде од грнчарске глине пеку се на температури између 800 и 900°C.



Сл. 95. – *Кензан* (Kensan), тањир са мотивом слободно стилизованог цвета, збирка Мунстерберг, Њујорк. Кензан је најбољи керамичар Јапана у раздобљу Едо (XVIII век). Цртеж четком на овом тањиру је одраз високе калиграфске и цртачке културе.



Сл. 96. – Ђорђо Моранди (Giorgio Morandi)
Мртва природа, бакрорез, (1933), Музеј модерне уметности, Њујорк
Скуп представљених предмета указује на поступак линеарног нијансирања површина, на којима се може разликовати валерска скала. Много предмета а савршен мир...



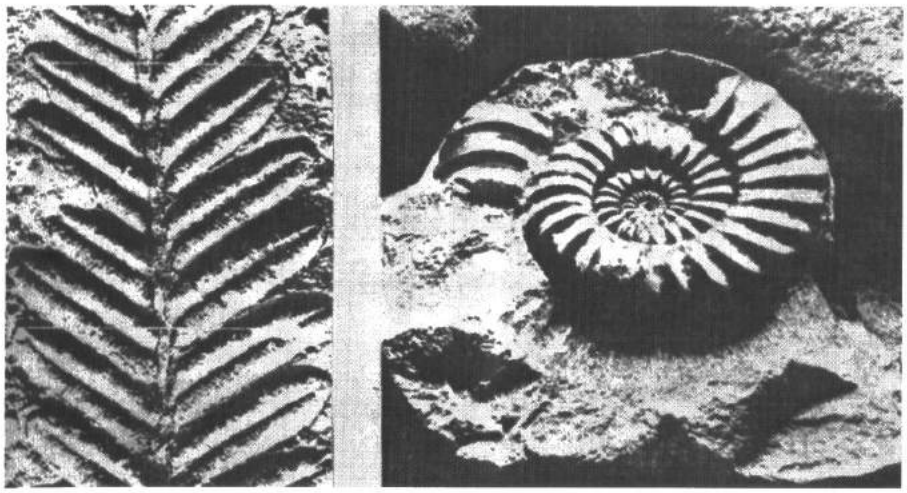
Сл. 97. – ПОЛИПЕРСПЕКТИВА (грч. *poli* – много, више и лат. *perspectiva* – наука о представљању облика у равни исто онако како их с одређене тачке види људско око).
Алберс
Цртеж за структуралну констелацију P-IV (1955–60), кинески туш

Сл. 98. – Дирер
Руке, студија три руке, цртеж тушем (1494), Беч, Албертин

Сл. 99. – Дирер
Крило, акварелисан цртеж (1512), Беч, Албертин

лац одређености живих облика у природи су њихова устаљена величина и изглед, као последица наследних особина појединих врста. У том смислу разликујемо два типа природне форме коју изграђује жива материја. То су вертикални надземни облици чији је попречни пресек кружница и облици плодова чији је попречни пресек такође кружница, али и елипса. Таква својства обликованости одређују не само наследне особине већ и спољни чиниоци средине у којој ти облици настају и расту.

Под спољним чиниоцима подразумевају се укупни климатски услови одређеног поднебља, које називамо спољном средином, и дејство Земљине теже. Да бисмо разумели својства природне форме коју условљавају наследне особине јединки у оквиру њихових врста и спољни чиниоци у којима јединка настаје и живи, размотрићемо пример рибе. Она живи у води, која је гушћа од ваздуха.



Сл. 100. – АРХЕТИП СИМЕТРИЈЕ
1. Отисак папрати у окамењеној лави из периода карбон (око 290 милиона година)
2. Амонит у кречњаку пре 160 милиона година.

Као облик који се брзо креће у води, риба је својом спољном формом идеално обликована за такве услове. Зато смо њен облик као примарног носиоца форме назвали риболиким, те се сви слични облици, без обзира на структуру, врсту и порекло, сврставају у тај тип форме. Тако је риболикој форми близак пројектил који има скоро исте услове кретања – мора се брзо пробијати кроз ваздух као риба кроз воду. То значи да им спољни изглед првенствено одређује кретање. Други важан чинилац одређености живих облика су њихова релативно устаљена величина и изглед, као обележја и својства јединки сваке од врста. У том смислу разликујемо два типа форме живе материје. Први тип су облици надземних изданака, првенствено биљака, чији је попречни пресек у шеми кружнице, а други тип су облици плодова у шеми кружнице, криве површи и елипсе. Такви облици одређени су наследним особинама. Изглед плодова одражавају или мењају спољни услови у којима настају, расту и сазревају. Форме живе природе су, дакле,

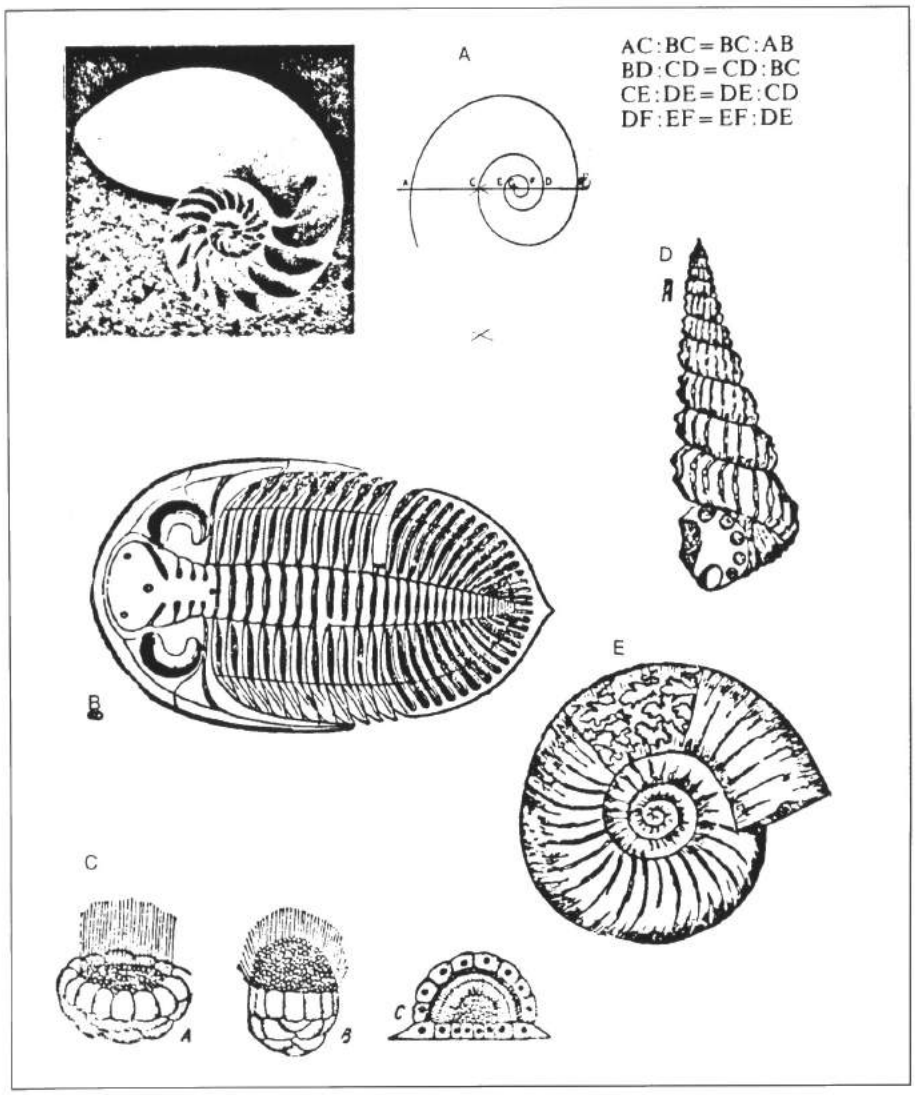
условљене непрекидним дејством спољне средине и, по правилу, што је гушћа средина у којој се тело развија, то је и његова спољна форма једноставнија и компактнија (риба, глиста, кртица, кромпир и лук).

И неки облици неживе материје у природи нужно имају такав облик, јер су настали под дејством одређених сила природе. На пример, као што је облик рибе настао као наследна особина ове врсте под дејством фактора средине у којој живи, тако и облутак као део одређене врсте камена, заобљен и сличан облику плодова, најчешће јајету, настаје у условима одређене средине под дејством трења у води. Облуци су неживи плодови тла који настају из некадашње неживе аморфне масе. Зато је форма облутка блиска човековом тактилном доживљају, радо га држимо у руци.

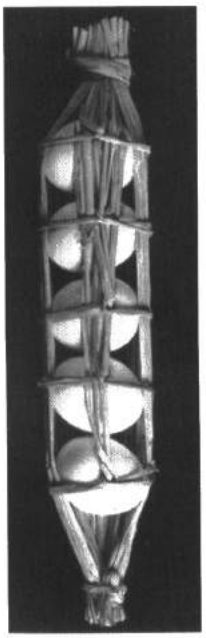
Међу облицима неживе природе налазимо и облике с веома срећеним односима материјала и форме, као што су кристали. Њихова праволинијска и угаона шема ствара структуру површине која се приближно подудара с облицима које човек-стваралац конструише или пројектује у простору. У садашњој фази истраживања природне форме веома је занимљива област микроструктуре материје. Све усавршенијим средствима за увеличавање стално се откривају нови светови природне форме. Треба имати на уму да је доскора у уметности истраживана само макроформа – спољни утисак о материји. Баш нас то данас упућује на истраживање саме структуре материје, а савремени визуелни посредници (средства за детекцију и увеличавање), уз компјутерску обраду могу нам пружити НОВУ ВИЗИЈУ ФОРМЕ и њене структуре, а самим тим и нове могућности за обликовање.

У науци су захваљујући виђењу и разумевању природних наука већ настале неке нове дисциплине, као што је, на пример, БИОНИКА, која се бави биомеханичким законима и принципима на основу којих се творе својства живе материје и њених облика. У бионици се истражују и утврђују односи, на пример: влажно – суво, меко – тврдо, живо – неживо, као и принципи преображавања и понашања материје и материјала. Одавно се зна да за осетљиво мерење влаге може послужити обична длака која се на најмање промене влажности мења (скупља или растеже). У великим истраживачким центрима широм света, а нарочито у САД, бионичка истраживања су помогла да се дође до значајних практичних решења. Тако је склоп кичме једне аустралијске змије иницирао решење система за кретање по Месечевој површини.

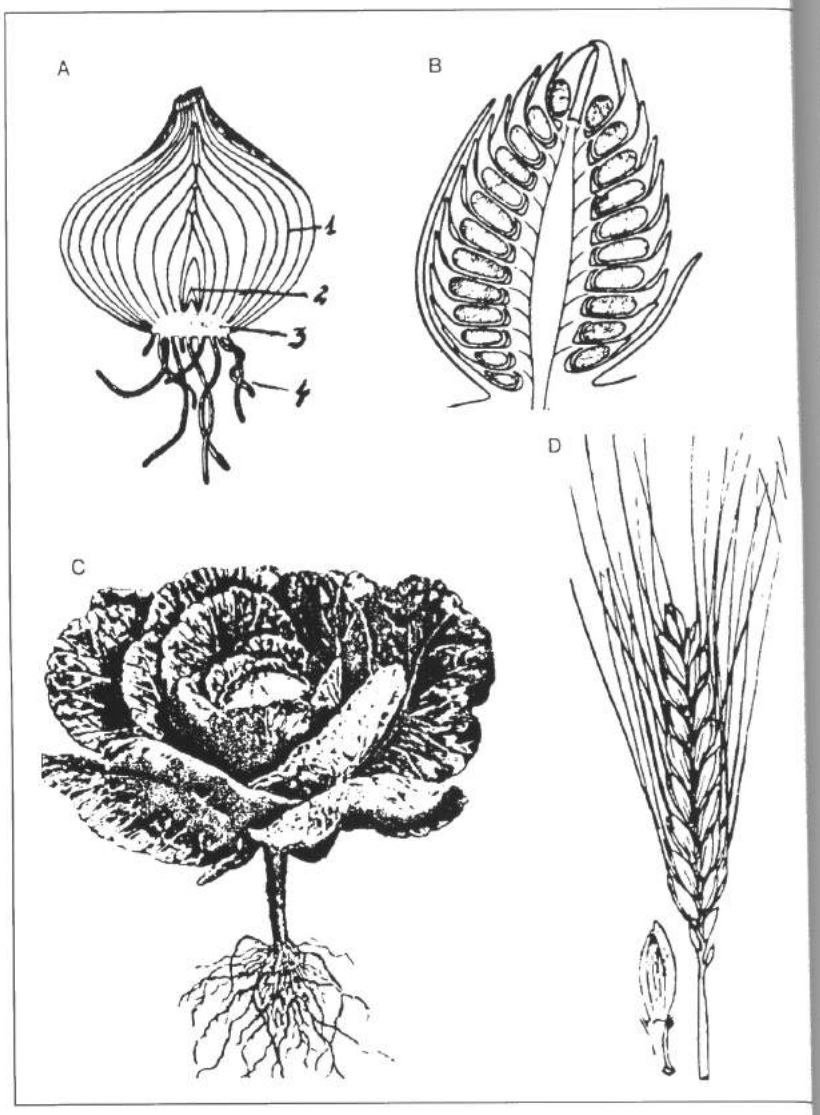
Људско тело, као живи природни облик, одувек је било предмет посматрања и преношења виђеног са најразличитијим значењима. Сâм облик људског тела некада је означавао божанство, хероја, а некад обичног човека. Делови тела били су мерни показатељи многих поређења, као на пример, мерне јединице – прст, педаљ, стопа, шака као мера за запремину и друго. Мерењем људског тела бави се АНТРОПОМЕТРИЈА. Њена су сазнања веома важна у дизајну. Јер, баш од тога да ли је дизајном постигнут прави однос величина зависе коректност решења и сврсисходност дизајнираног облика. До сада су у овој веома



Сл. 101. – ПРИРОДНО ПАКОВАЊЕ У ПРАСТАРИМ ОБЛИЦИМА ЖИВОТИЊСКОГ СВЕТА
Од живих јединки опстале су само оне које су се максимално прилагодиле условима опстанка. Неки прастари организми у свом облику имају савршено паковано оформљење.
А) На подужном пресеку наутилуса формирана је спирална шкољка у мерним односима златног пресека.
Б) Трилобити (грч. *tri-lobos* – три љуске) су окамењени чланконошци из реда љускара, чије је тело подељено на три режња и који имају подужну симетрију. Тело је „упаковано" по деловима у веома правилне облике.
В) Развиће сунђера, ћелијска маса се ствара тако што свака нова ћелија остаје попут пупољка на телу претходних.
Г) Спирални покрет у савршеном постепеном низању мање масе ка већој.
Једна ретка врста амонита.
Д. Амонит (*Ammonites Perkinsonia*) има чврсто збијене сегменте спирале, као да је насилно увијен из некадашње испружене масе. Сви ови примери показују важан принцип паковања: ШТО ВЕЋУ ПОВРШИНУ СМЕСТИТИ БЕЗБЕДНО У ШТО МАЊУ ЗАПРЕМИНУ. То је принцип сваке добро пројектоване и обликоване амбалаже.



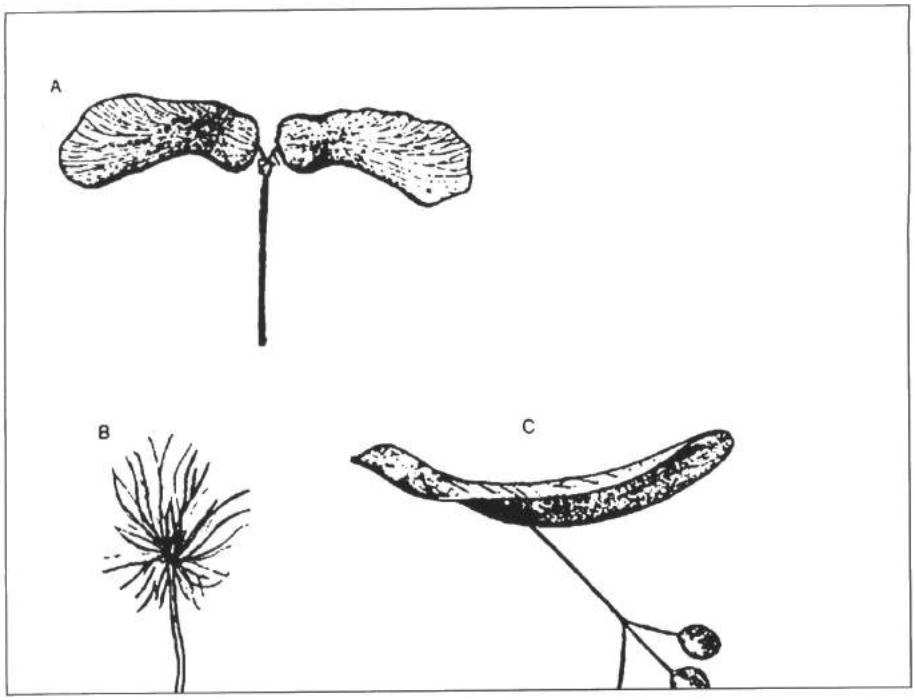
Сл. 103. – Јапанска посуда за јаја од пиринчане сламе, по угледу на махуну, префектура Јамагат



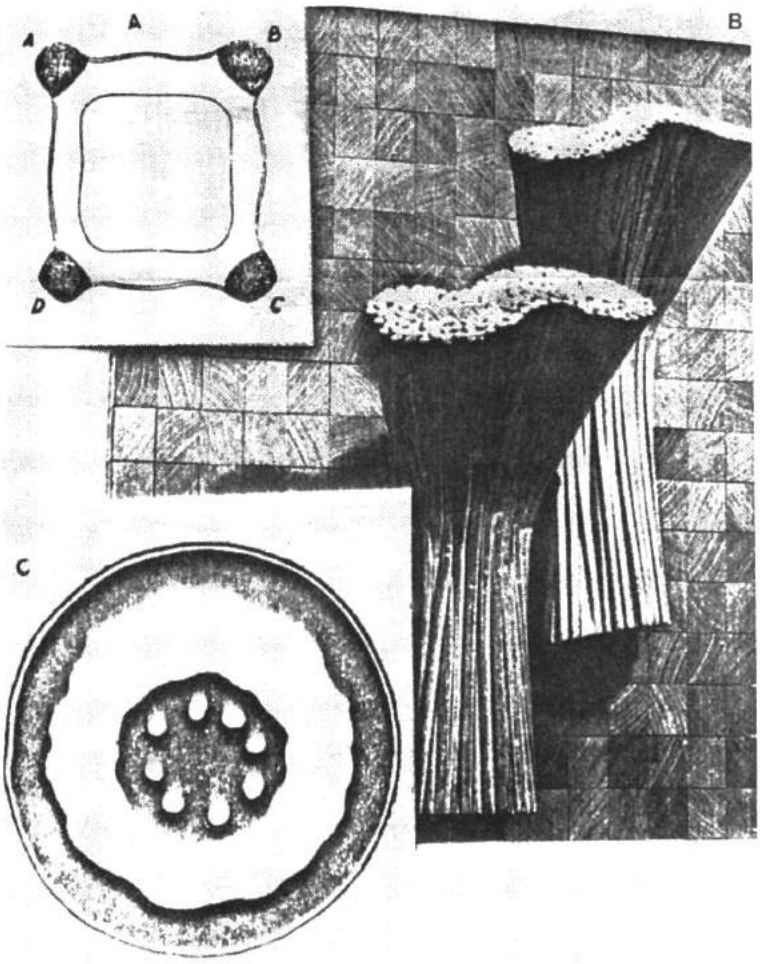
Сл. 102. – ПРИРОДНО ПАКОВАЊЕ У ОБЛИЦИМА БИЉНОГ СВЕТА
Принципима смештања појединих делова у целину неких биљака остварене су крајње границе могућности коришћења површине у маси (на чему се заснива свако рационално паковање).
А) Лук, подужни пресек. Од самог пупољка (2) одређено је слагање сочних листова (1). Без остатка и најмањег празног простора њихово заједничко полазиште је стабло (3) и са кореном (4) који брани и држи биљку створена је форма главице лука (луковица) као пример идеалног паковања у шеми закривљене површи.
Б) Подужни пресек кроз мушку шишарку белог бора (*Pinus silvestris*). На пресеку се истичу поленове кесице упаковане у прашне листиће. Кад семе сазри, листићи се отварају, семе испада.
В) Главица купуса (*Brasica olearcea f. capitata*). Када бисмо све листове једне главице купуса испеглали, добили бисмо површину око два квадратна метра. И ту је принцип паковања око лоптастог језгра максимално доведен у облик без празног простора унутар површина и укупне масе главице.
Г) Клас жита. Удевањем зрна по редовима у заједнички носач (вертикална оса на којој су окупљена зрна) створен је отворен систем паковања, а то значи да се свако зрно види споља. То је већ својеврсна природна амбалажа слична оној картонској за паковање јаја.

широкој области постигнута заиста значајна решења, али се такође поставља питање да ли је све оно чиме се служимо обликовано на задовољавајући начин. Најчешће се у недостатку креативности прибегава ономе што је необично. Оно може бити занимљиво, али не мора бити и добро.

На крају треба уочити да се неправилни (аморфни) природни облици, као што су грудва земље, одломљен камен и други, ако се ротирају око својих оса, доводе у шему правилних облика. У ротацији (стварној или претпостављеној), ивице таквих облика се све више „затупљују" и ти облици, како време одмиче, постају све облији, вретенасти, елипсоидни или лоптасти.



Сл. 104. – ОБЛИЦИ ПРИРОДЕ НА ПРИНЦИПУ КОНСТРУКЦИЈЕ ЛЕТЕЋИХ ОБЈЕКАТА
А) Принцип пропелера. Неке биљке, као на пример јавор, имају такозване цепајуће плодове (шизокарпијум). Када плод сазри, плодоноша форме пропелера далеко односи плод.
Б) Принцип падобрана. Плод неких биљака, на пример маслачка скупљен је на носачу у виду кугле са развијеним падобранима. Када је време ветровито, сваки се плод издваја из кугластог носача и ношен ветром може далеко одлетети.
В) Принцип једра. Плод липе има један листолики носач плода који се упоредо са зрењем суши и постаје веома лаган. У тренутку опадања плода (који је у виду три бобице на заједничкој дршци) те бобице постају кружни замајац испод носача плода – падобрана. У повољним условима плод липе може једрењем бити ношен и по десетину километара. Ови примери указују на могућност коришћења механизама које је природа створила у борби за опстанак живих врста пре много хиљада година. Врло је значајно приметити да се, када се природни закони разумеју, према самој природи стиче истински другачији однос.



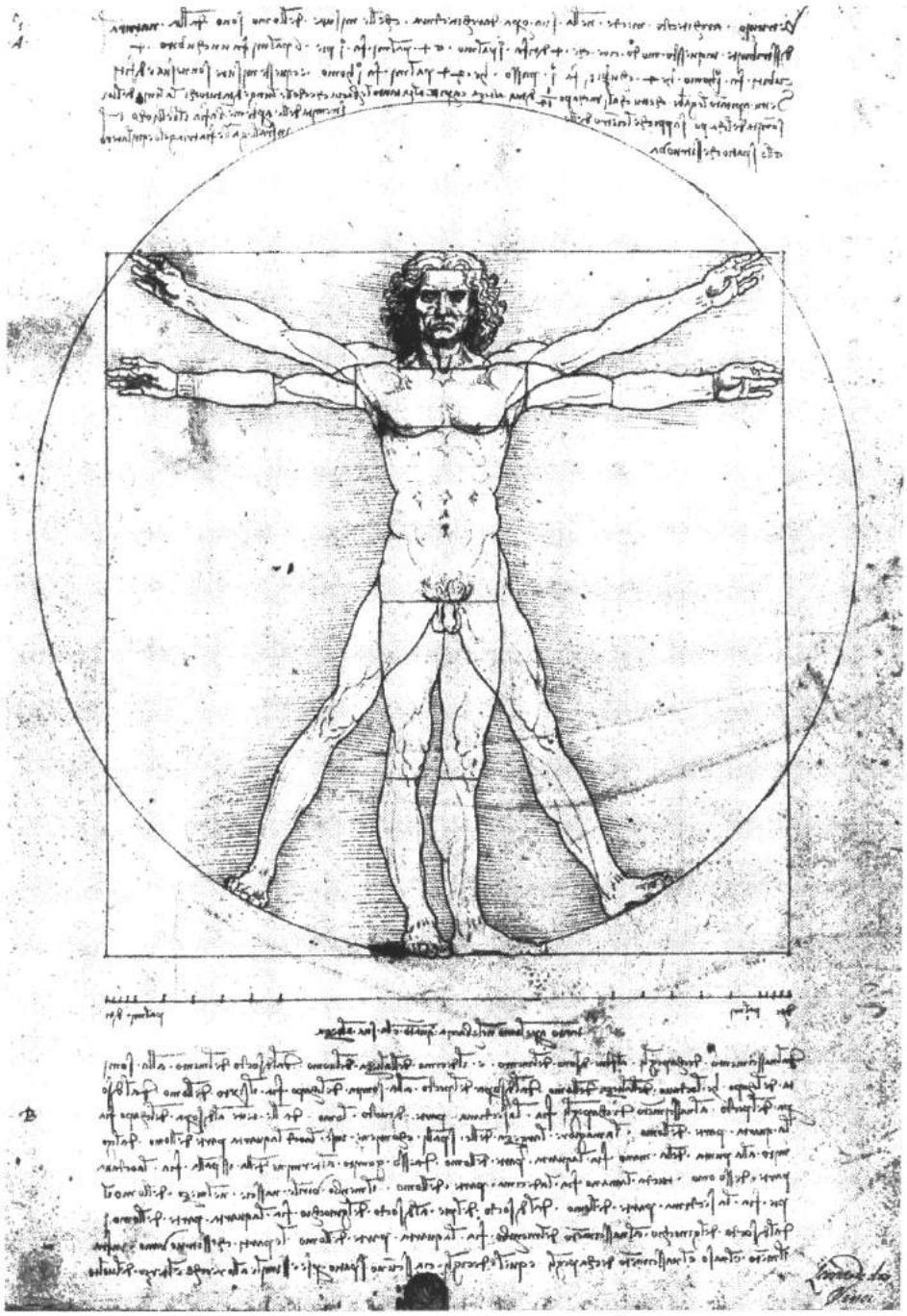
Сл. 105. – МЕХАНИЧКА СВОЈСТВА У ОБЛИЦИМА ЖИВЕ МАТЕРИЈЕ

Позната су механичка својства трске, бамбуса, када на њих делују неке спољне силе, ветар или снег. У грађи тих биљака постоје специјалне ћелије које су распоређене тако да је стабљика отпорна на савијање и истезање. Конструкција стабла на попречном пресеку неких биљака је веома слична или идентична неким профилима и пресецима металних индустријски формираних облика (профил шине, цеви).

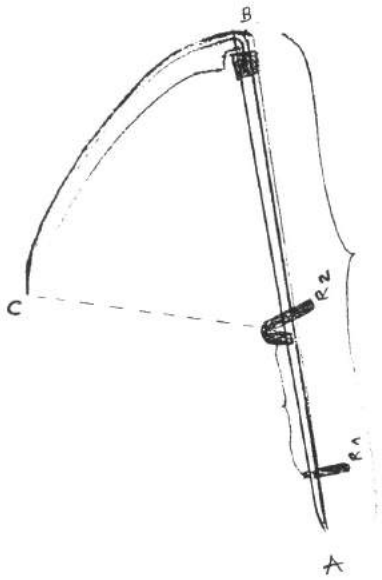
А) Попречни пресек кроз стабло мртве коприве (лат. Lamiun maculatum). На угловима њеног четвртастог стабла налазе се задебљања (коленхимске ћелије), попут конструкције ступца, чиме се стиче велика отпорност савијању.

Б) Алвар Алто (*Alvar Aalto*), савремени фински архитекта, дошао је до веома оригиналних решења у пројектовању на основу изучавања својстава дрвета (нарочито брезовине) и других природних материјала. Његови модели за испитивање савитљивости и отпорности дрвених структура нашли су примену у лепом и једноставном намештају од дрвета. Такав један модел и овде указује на природна својства дрвета као структуре и облика у функцији површине и волумена (носача). Тако су његови снопови дрвених облица преузели својства трске, само су овде уместо унутрашњег зида трске створени међупростори у снопу облица, који имају исту функцију унутрашњег зида трске, али са онолико више отпорности на притисак колико је умножено облица у снопу. На овом принципу (само од камена) конструисан је сноп стубова у готичкој архитектури (где се у горњим зонама стубови одвајају из снопа и формирају крстасти свод).

В) Попречни пресек кроз адвентивни корен кукуруза (лат. *Zea maus*) на месту где стабло излази из земље ојачано је адвентивним кореновима, који омогућавају веће истезање стабљике.



Сл. 106. – ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ
Студија људског тела (око 1492), Перо и Туш на папиру



Сл. 107. – ПОЈАМ АНТРОПОМЕТРИЈА
Коса за кошење жита и траве је једна од првих направа конструисаних по мери делова људског тела. Да би коса ваљано послужила, потребно је знати следеће мерне односе. Основни мерни однос је висина човека–косца према дужини дрвеног косишта (A–B) и дужини његових руку. Дужина косишта је једнака висини косца од стопала до рамена. Доњи рукохват (R_2) усађује се на косиште на месту где га додирну прсти испружене десне руке, и то у тренутку када косац искорачне десном ногом напред у дужини обичног корака. При томе доњи крак косишта (B) додирује мали прст десне ноге. Горњи рукохват се углављује на косиште на растојању целе дужине подлактице са испруженим прстима шаке, мерено од доње дршке према горњем крају косишта (A).
Метално сечиво (коса) усађује се на дрвено косиште тако што се пре коначног учвршћења на њега привремено спаја, а поставља тако да се косиште постави да виси на десном рамену с предње стране тела косца, закачено доњим рукохватом о раме. Тада се испружи десна рука са испруженим прстима и где се дотакну прсти и врх косе (C), на том месту се коса-сечиво дефинитивно причвршћује на косиште једном широм гривном. Због таквих мерних односа косац, по правилу, може посудити своју косу само ономе ко је исте висине као и он. Из таквог принципа одмеравања тела према алату или машини, којима човек рукује, настао је целовит научни приступ у области антропометрије (грч. *antropos* – човек) што значи по мери човека.

Вежбе

1. Обликујте тродимензионално животињу најсличнију плоду неке биљке.
2. Пронађите у предметима и у живим бићима обележја сличности и тродимензионално их представите као сасвим нову целину.

КАРАКТЕР ОБЛИКА

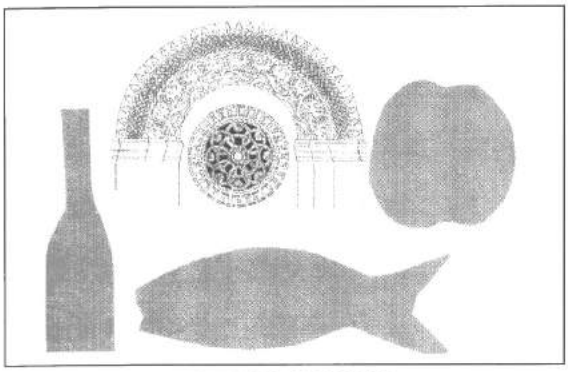
Према једној могућој подели у визуелној култури, сви облици се могу схватити и доживети као женсколики и мушколики. Женсколико обележје је оформљеност облика кривом линијом и кривом површи. Таквој форми одговарају мање димензије, површина глатка и тактилна, податна додиру, боја из регистра топлих тонова. Идеална форма овог типа је јаје. Женсколикој форми припадају скоро сви плодови и скоро сва жива бића, а од геометријских ликова круг и елипса.

Мушколика обележја су оформљеност правом линијом и равним плохама, веће димензије, угаони склоп облика, боја из хладног регистра. Идеална форма овог типа су коцка и квадрат.

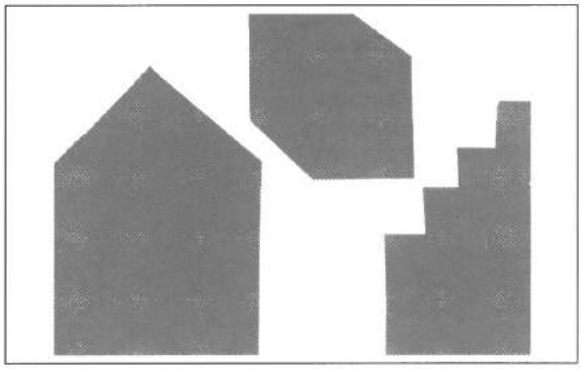
Овако изражен карактер облика не налазимо само у визуелној култури већ и у многим другим невизуелним подручјима. Тако, на пример, у неком општем смислу доживљавања, Корелијеву музику доживљавамо као женсколику, а Вагнерову као мушколику. Међу словним знацима, на пример, латинично М у римској капитали осећамо као мушколико (стоји мушки, ослоњено на тло), док је слово О – женсколико (бременито). И међу многобројним предметима постоји иста врста обликовне припадности. Тако су, на пример, кашика, скије, телефон, боца – женсколике форме. Овде се увек мисли само на изразите облике.

У савременој визуелној стварности ово осећање за карактер форме је врло изоштрено. У тиражу познатог романа Милорада Павића *Хазарски речник* постоје мушки и женски примерци. Такво означавање истог текста у ствари је суптилан однос према читаоцу, којим се признаје да је већ у тренутку узимања књиге у руку омогућен особен однос помоћу слога, писма, прелома страница, те тако књига постаје предмет који се чита, а не само предмет из којег се чита. Осетљивост на визуелну чињеницу која сугерише нека обележја у обликовању предмета или знака нарочито је истанчана у савременом праћењу женсколикости и мушколикости форме у представљању званичних или приватних лица, фирми и установа.

Сл. 108. – Жан Арп (Jean Arp) *Деметрина луткa* (1961)



Сл. 109. – ЖЕНСКОЛИКИ ОБЛИЦИ
Обележја:
- крива линија,
- закривљене површи,
- облици релативно мањих димензија,
- топле боје.



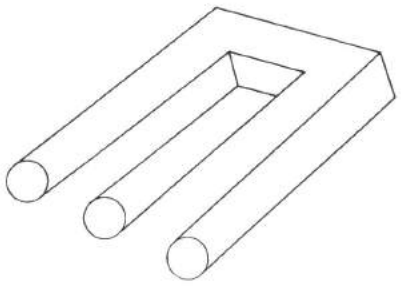
Сл. 110. – МУШКОЛИКИ ОБЛИЦИ
Обележја:
- права линија,
- прав, оштар и туп угао,
- облици статични на тлу,
- облици релативно већих димензија,
- хладне боје.

ИЛУЗИЈА ОБЛИКА И СТВАРНИ ОБЛИК

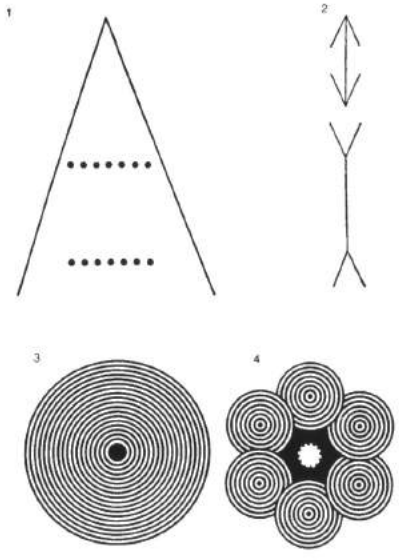
Свако представљање тродимензионалних облика и простора у дводимензионалној равни својеврсна је илузија о тим облицима и том простору. Један од важних чинилаца визуелне илузивности су димензије онога што је реално у ономе што је представљено. То се најбоље

види на класичној слици на којој су насликани облици у простору којим би се могло „путовати летњи дан до подне“, како се каже у нашој десетерачкој народној поезији када се жели истаћи да је нешто далеко. То је просторна илузија која се у ренесансној ликовној култури постиже призором дубине неког пејзажа помоћу предњег плана у који се постављају облици као да су пред нама, другог плана који захвата подручје подножја узвишења или планине, следећег плана у којем је само узвишење, а иза њега хоризонт, небо. На таквом „путовању“ кроз слику објекти су идући у дубину све мањи и све слабије се виде. Слика је практично у шеми централне перспективе. У нефигуралној уметности, где нема препознатљивих објеката, најчешће нема ни планова према дубини, па су сви визуелни чиниоци у предњем плану „створени одједном“, те и сама слика делује као да је ТРЕНУТНО НАСТАЛА, а не чак током дужег времена.

Представљање нестварног помоћу стварног различито је решавано у појединим уметничким епохама. Узмимо, на пример, сликарство барока у XVII и XVIII веку. У њему је све подређено илузији простора, нарочито оног који треба да представља небеско пространство, то јест неземаљски свет. Облици се увек сагледавају или из жабље или из птичје перспективе. Гледалац често погледом прати фигуре које се узносе ка небу, удаљене већ толико да престају постојати као фигуре тла и заувек бивају предодређене за небеска пространства. У барок је, значи, извршена битна подела облика према врсти простора, што указује на савршену илузивност одговарајуће форме, у зависности од одговарајућег простора.



Сл. 111. – ИЛУЗИЈА О СТВАРНОМ ОБЛИКУ
Иако је овај модел био познат још у XIV веку у Европи, он је и данас за визуелно искуство о односу стварног и илузивног веома актуелан. Данас се на овом принципу заснивају многи пројекти, нарочито у области дизајна знака и плаката.



Сл. 112. – ИЛУЗИЈА КОНТРАСТА
Милер-Лајерова (Müller-Layer)
Оптичка барка
1, 2. Може се видети да у различитим просторним околностима низ од седам тачака различито делује. Оба низа су иста, али горњи низ смештен у простор који се сужава, делује издуженије. Исти је случај и с двема вертикалним дужима ограниченим супротно оријентисаним стрелицама.
3, 4. Концентрични кругови око једног центра дају површину која трепери, вибрира. Шест повезаних кругова у међусобном „трењу“ покрећу се у једном смеру, „вечно“ кружећи.

Трећи вид визуелне илузије постиже се третирањем појединачног облика независно од врсте и величине простора. Ова врста представљања нестварног као стварног постиже се илузивношћу покрета форме која је, по

Сл. 113. – Рафаел (Raphael) *Маријина веридба*, Милано, Брера (1504) Фигуре у предњем плану стоје у активној позицији према позадини а нарочито према храму. Пролаз кроз храм сугерише с оне стране простор као бескрајну раван.

правилу, типично статична. У новије време већина статичних облика, као што су словни знаци, добија својства покрета живих бића или покретних објеката. С друге стране, цртани и анимирани филмови дали су сасвим нову илузивност живота и постојања. Тако, на пример, у њима нема мртвих: када некога згази аутомобил, он из тродимензионалног лика прелази у дводимензионалан, а кад аутомобил пређе

Сл. 114. – Пијетро да Кортона (Pietro da Cortona) *Алегорија тријумфа божје провидности* (1633–1639), Палата Барберини, Рим

преко њега, враћа се у првобитно стање и наставља да живи као да се ништа није догодило.

Четврту групу илузивних облика чине они којима се бави психологија облика – гешталт-психологија. У тој је области за нашу тему најзначајнији Волфганг Келер (Wolfgang Köhler). У психологији облика изучавају се варке у визуелном опажању, нарочито у одмеравању визуелних чињеница на принципу једнако–неједнако, у чему нас око вара.

Различите просторне околности у којима се налазе линија или неки други облик заслужују пажњу приликом визуелног одмеравања, а на то упозорава и позната изрека: Трипут мери, једном сеци!

Сл. 115. – ПРЕЦИЗНО МЕРЕЊЕ „Три пута режем и опет кратко!" Ова шала на рачун лошег мајстора је истовремено и смисао изреке „Трипут мери, једном сеци".

1. Представите визуелно оно што мислите да је нестварно, а могуће сагледљиво.

Вежба

РЕАЛНИ ОБЛИЦИ

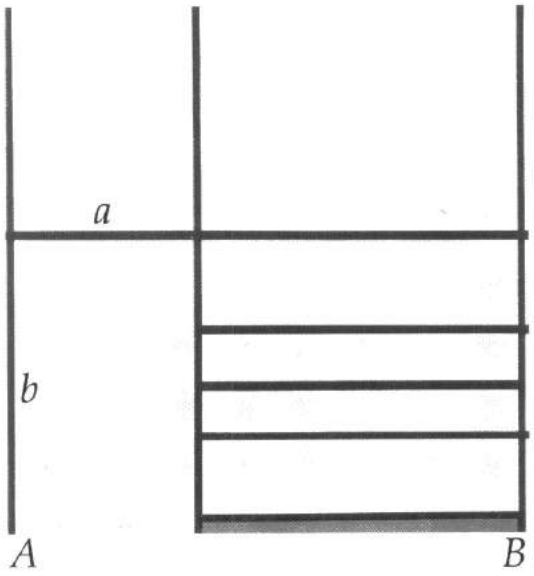
Реални облици у обликовању и грађењу чине две велике групе. У првој су дводимензионалне форме које захватају простор сагледан из једне тачке у два правца, што даје површину, а у другој облици који настају тако што се простор захвата из једне тачке у три правца, што даје тродимензионалну форму. Површина се може добити и пресеком тродимензионалне форме пуне масе. Тако ће, на пример, пресек по средини коцке бити квадрат, по средини лопте круг, а пирамиде – троугао.

Величине и количине. – Величина је просторни појам који се одређује мерењем. И количина је просторни појам који се добија збрајањем. Међутим, у визуелном поимању величина је просторни однос (нечега према нечему) а количина запремински (нечега у нечему). Оба појма означавају однос делова према целини или однос једне целине према другој. За сваку прилику бирају се поређења која омогућују решења неког практичног задатка. Јер, ако је нешто највеће, не мора бити и најбоље, оно најмање не мора бити и најлакше, велики број нечега не мора бити и довољан за нешто и тако даље.

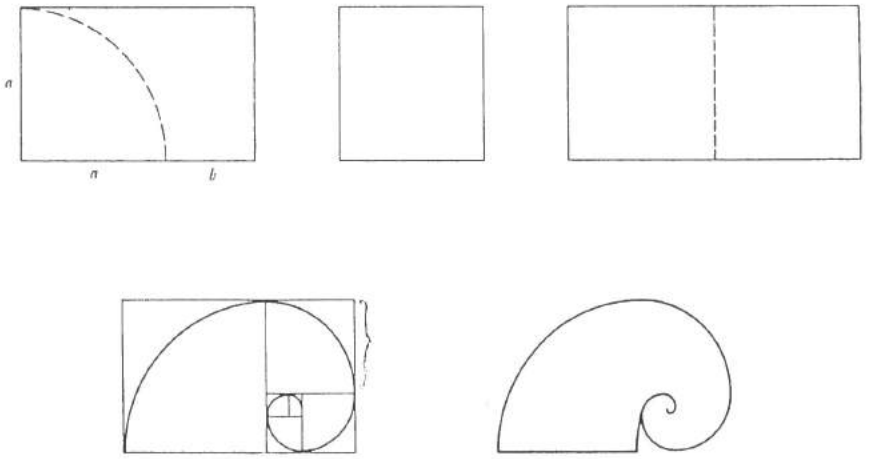
Веома давно је уочено да неки односи у величинама и у количини могу бити заједнички и на општу корист. Ако посматрамо коверат за писмо, лако ћемо закључити да је његова величина настала из мерних односа папира на којем се најчешће пише, а то је стандардни формат А4. Кад се тај лист папира пресавије по ширини па по дужини, добија се размера за коверат. То је формат који се лагодно држи у руци. Други формат коверта, који се често назива амерички формат, добија се пресавијањем папира по ширини на три дела тако да се добије издужен правоугаоник. Оба су коверта у службеној употреби у поштанском саобраћају. Међутим, у неким се приликама шаљу коверти других формата што говори о потреби да се писменом комуницирању да и нека

лична нота тиме што се пренебрегава стандардни облик који је, иначе, најпрактичнији.

Одређени однос који успостављају два чиниоца или више њих назива се ПРОПОРЦИЈА (лат. *proportio* – склад, размера). У одмеравању одређених односа у оквиру појма величина, у човеку пријатан осећај побуђује однос познат као ЗЛАТНИ ПРЕСЕК. Њега је уочио још Еуклид. У култури ренесансе развила се осетљивост за односе засноване на златном пресеку, називаном „божанском пропорцијом". Сâм термин *златни пресек* настао је почетком XIX века. ЗЛАТНИ ПРЕСЕК ЈЕ ОДНОС ВЕЛИЧИНА У КОЈИМА СЕ МАЊИ ДЕО ОДНОСИ ПРЕМА ВЕЋЕМ КАО ШТО СЕ ВЕЋИ ОДНОСИ ПРЕМА ЦЕЛИНИ.

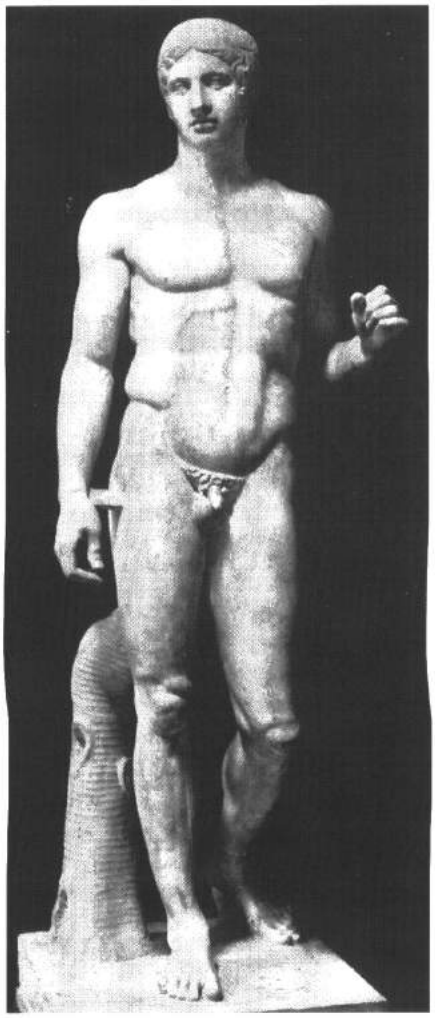


Сл. 116. – ПРОНАЛАЖЕЊЕ ОДНОСА
Пит Мондријан (Piet Mondrian)
Композиција у белом, црном и црвеном (1936)
Линије a и b на овој композицији налазе се у односу златног пресека:
a : b = b : (a+b).



Сл. 117. – ЗЛАТНИ ПРЕСЕК
У богатом људском искуству одмеравања делова према целини обухваћено је скоро све до чега је човек долазио. То се првенствено односи на облик и положај људског тела према простору и објектима, на пример, у архитектури, а затим према предметима које човек користи у свакодневном животу. Распоред делова према целини у сразмери златног пресека нарочито је значајан у уметности. Нека уметничка дела су заснована на том принципу и без обзира на то што је представљено, она одговарају општем утиску угодног осећања гледаоца изазваног опажањем.

Златни пресек је веома значајан за стварање односа у појединим практичним дисциплинама, нарочито у дизајну, пројектовању свих врста и у савременој уметности. Неке сликарске композиције Пита Мондријана (Piet Mondrian), настале око 1920. године, засноване су на златном пресеку. У свакодневном животу, у стамбеном и радном простору, на пример, осетићемо угодност ако се на зиду налазе врата или прозори чија је површина у златном пресеку са зидом. Они који се професионално баве пројектовањем и просторним уметностима морају развити осећај за златни пресек.



Сл. 118. – Поликлет *Копљоноша* римска копија по оригиналу (450–400. год. пре н. е.), мермер, Национални музеј, Напуљ

Модул (лат. *modulus* – мера, мерило) најчешће у архитектури, мерна јединица по којој се одређују односи на појединим деловима грађевине, на пример, однос висине носећег стуба према његовом пречнику. У свакодневној пракси модул може бити и стандардна мерна јединица којом се одмеравају размаци када се засађују млади воћњаци или дужина, ширина и дебљина дашчице по којима се онда у различитим комбинацијама, а према истим мерним јединицама, слаже мноштво таквих дашчица у површину коју називамо паркет. Модул може бити посебно обликована форма са разуђеном контуром (зарези, урези). Када се такве јединице међусобно уклопе, може се добити сложен орнамент, који, по правилу, ствара и савршено симетричне односе унутар једне површине. Један од најранијих модула, створио је вајар Поликлет у V веку пре нове ере према канону (грчкој речи – правило, пропис), да је дужина људске главе мерна јединица по којој су створене пропорције за обликовање целе људске фигуре. Тако је на скулптури званој *Копљоноша* (*Doriforos*) измерено седам дужина главе у дужини целе фигуре. Према том мерном полазишту и данас се приближно одређују пропорције у обликовању људске фигуре. Модул се најчешће примењује на дужинске и површинске јединице, па се често према одређеним мерним односима и званично, законом одређују норме, које су у одређеним областима једино важеће. Тако се за поједине врсте градње одређују модул и модел (према истој лат. речи за

модул – *modulus*). Модел подразумева узорак, образац и више се односи на стандардизацију (неизмењене услове постојања нечега). Примере за модул можемо често наћи у аутомобилској индустрији, у намештају за хотеле високих категорија, војној опреми и сл.

Модуларни систем у стварању орнаменталних форми веома су суптилно развили народи Блиског и Средњег истока, и то нарочито у ћилимарству, декорацији у камену и металу, у керамици и калиграфији. Керамичке модуларне форме су се нагло развијале у исламској култури већ од VIII века.

МАТЕРИЈАЛ И ВРСТЕ МАТЕРИЈАЛА

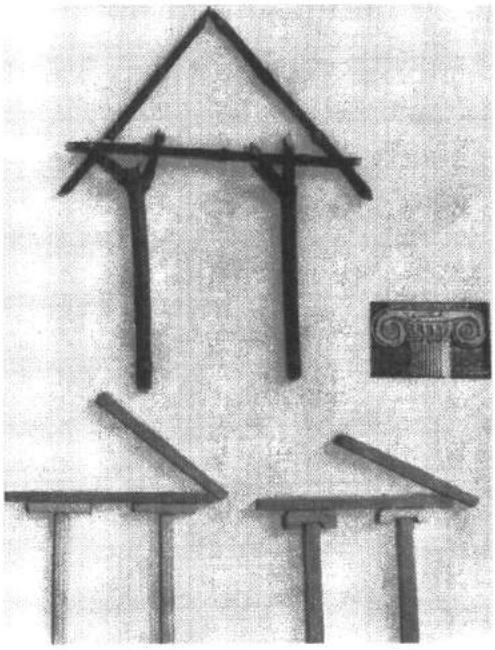
Као што су линија и површина носиоци форме по себи, оне су такође и чиниоци форме у стварању других облика. У истом смислу су основни материјали земља, дрво и камен и носиоци форме за друге материјале, као, на пример, земља за метал. Од најстаријих времена земља је у човековој свести материјал из којег су проистекле форме осталих материјала и материје уопште, што је као значење пренето у многа веровања. У хришћанском веровању Бог је од земље створио првог човека Адама. Земља је универзални материјал који овлажен има велике могућности да буде обликован. Чврстина облика створеног од земље након сушења и печења приближава се чврстини камена. Стога су у земљорадничким срединама предмети од земље и данас понегде основно посуђе. Земље има свугде, негде је погоднија за обликовање и печење, али се скоро свуда у свету од такозване цигларске земље прави опека (цигла). Човек је веома давно увидео предности грађења станишта умноженим истим облицима од сушене (ћерпич), и печене земље (опека, цигла) који се одређеним системом слажу у редове и стварају вертикалне преграде, зидове кућа и других здања.

Сачувани су и многобројни предмети од печене земље, разних намена, које називамо једним именом – керамика (према месту Керамеликос где је пронађено много грнчарије из античке Грчке). Археологија изучава материјалне остатке прошлости и на основу њих скоро целокупну прошлост неког народа. У остацима керамике налазе се веома важни подаци о сеобама народа, трговачким и другим путевима размене и утицајима једне културе на другу, као и о трајању једне културе. Независно од свега тога, керамика је до наших дана била носилац духа традиције, и то како обликом, тако и визуелним елементима које зовемо украс. Тако се говори о чувеним грчким, римским и кинеским вазама које носе целовита стилска обележја својих народа, култура и времена у којем су настале. Тек се у савременој керамици не следи обавезни однос функције и облика, па се све више преузима од скулптуре и сликарства. У новије време је, на пример, у Кикинди, где постоји традиција печења земље, створена уметничка колонија „Terra" (лат. terra – земља) која окупља угледне уметнике из целог света и у којој се

раде искључиво скулптуре од печене земље. Ова колонија већ сад има највећу збирку скулптура од печене земље код нас.

И дрво је материјал-носилац примарне форме, што значи да се од њега обликују и граде оригинални облици који утичу на обликовање у другим материјалима, а нарочито у градитељству, где делују на облике и конструкције од метала. На грчком *ksile* – дрво значи и првобитну материју, ону од које је све настало. За разлику од облика од печене земље насталих у давна времена и до данас су многи од њих сачувани, а од дрвета није ништа или скоро ништа сачувано. Једино у традицији руралне културе још траје искуство обликовања и грађења у дрвету. А искуство у обликовању дрвета најразличитијим поступцима и средствима је огромно. Човеков однос према овом материјалу може се пратити од облика који се добијају ломљењем људском снагом, преко облика који се добијају цепањем каменим клиновима, тесањем првим секирама од бакра, бронзе и гвожђа (што се као техника обраде задржало веома дуго), до индустријског резања и глачања дрвене грађе. То искуство рада с дрветом је изузетно важно за људску

Сл. 119. – МАТЕРИЈАЛ, ФОРМА, ФУНКЦИЈА, ЗНАЧЕЊЕ
Грчка ваза геометријског стила (VI век пре нове ере), Њујорк, Метрополитен музеј
Форма ове вазе упућује на закључак да је рађена на грнчарском колу, јер је вертикални пресек по средини дели на два једнака дела. На њој је насликан призор из Тројанског рата. Главни мотив је свечани погреб Патрокла, једног од тројанских јунака, приказан сажето али уз врло висок степен културе обликовања (облик и димензије вазе), стилизовања (обележја фигуралне форме) и представљања (садржај целокупног призора у фигуралном и декоративном представљању).



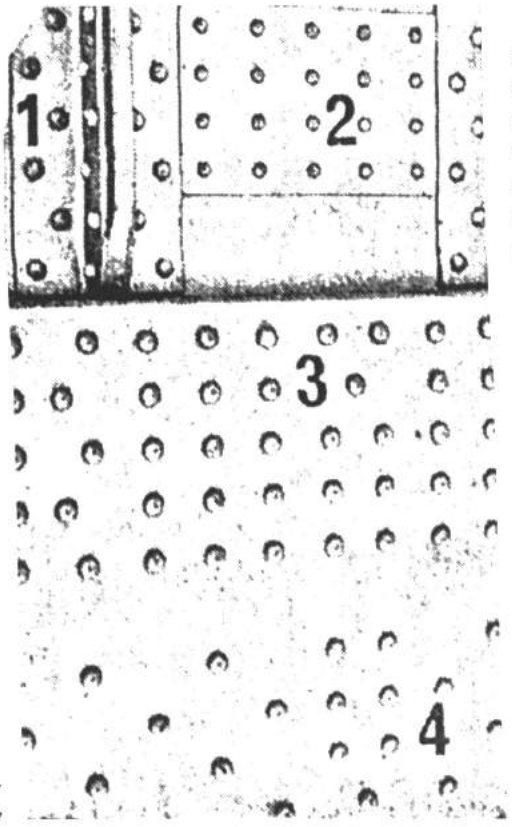
Сл. 120. – МАТЕРИЈАЛ И КОНСТРУКЦИЈА
Утицај дрвета као материјала на облике од камена. Дрво као органска материја реагује на влагу – услед наглог сушења се криви, као и услед сталног дејства спољне силе (терета), и то у једном правцу. Те околности су навеле човека да у каменим конструкцијама равног премошћавања (са стуба на стуб) понови шему дрвених конструкција. Због природе материјала распони (од стуба до стуба) на грађевинама у камену били су ужи од оних у дрвету или металу. Зато објекат у камену и простор у њему делују збијено, чврсто и звонко.

културу, и то почев од плетења прућем до градње кућа и обликовања скулптура.

Природна својства камена су веома рано уочена и коришћена. Обрађујући камен, човек је примењивао искуства стечена у раду са земљом и дрветом, и обратно, првенствено током развоја урбаних култура (разна савијања, збијања и друго), само прилагођена камену. Тако су, на пример, облици јонских волута на капителу стуба вероватно проистекли из посматрања промена подметача на стубу од дрвета када је одозго оптерећен. Пошто је дрво органска материја, слободни краци тог подметача полако су се савијали према тлу. Може се рећи да су скоро сви функционални облици након дужег времена из те ФУНКЦИОНАЛНЕ НУЖНОСТИ прешли у естетску могућност.

Вежба

1. Налепите на картон у једном реду или у два реда десет узорака различитих материјала, тако што ће сваки материјал бити смештен на површину 5 × 5 cm. На истом картону оставите толико места за легенде о појединим материјалима: назив, кратак опис својстава, а по властитом знању и мишљењу, и то који се материјал са којим најбоље слаже према боји, чврстоћи, проводљивости електрицитета, отпорности на влагу.



Сл. 121. – Систем спајања металних површина заковицама (нитнама) на Савском мосту (Бранкова улица) у Београду

Међузависност материјала и форме у свим видовима обликовања од најстаријих времена била је нека врста начела којим се разумевало осмишљавање структуре, форме, функције и значења предмета. Основне последице уочавања те међузависности могу се груписати у две целине. Прву обухватају она искуства с материјалом када се до жељене форме долази одузимањем масе, као обраде камена и дрвета, чија се материјална својства не мењају у процесу њихове обраде, већ само пролазе кроз фазе мењања форме. У другу спадају материјали податни за моделовање, који трпе одређене преображаје у процесу обраде. То су глина, гипс, метали (ливење, ковање, заваривање), цемент, пластичне масе и вештачки камен. Сличне врсте материјала,

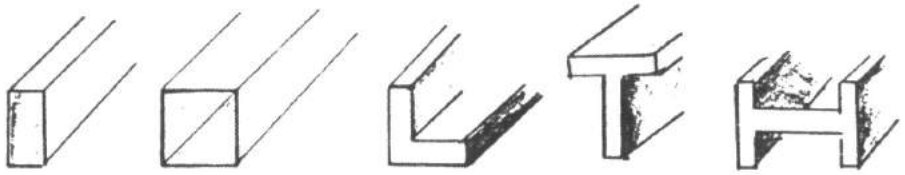
као што су пигменти и друге бојене материје, употребљавају се за двомензионално опросторење.

У области визуелних уметности материјал као чинилац одређене форме није толико примерен њеним својствима колико значењу те форме, јер је, на пример, пигмент боје (зависно од количине) растегљив у недоглед у процесу стварања континуитета одређене форме, што се не би могло рећи за камен. Отуда је по глобалним могућностима сликарски материјал подударан с визуелним приказивањем чинилаца у простору и времену, а вајарски материјал са сажетим казивањима о личностима, догађајима у простору и времену.

Та битна разлика између конкретизовања просторности (у вајарству) и сугерисања простора (у сликарству) има за последицу визуелно-тактилну специфичност слике у чији се простор улази чулом вида као долажењем живог бића. У скулпторском простору као спољњем конкретуму, тело бића бивствује као мртво осведочење о постојању живог бића или догађаја. Према томе, ту разлику могуће је и језички изразити тиме што се у сликарству однос нечега према виђеном или доживљеном одређује предлогом, на пример, боја на платну, плава боја на белој позадини, боја на боју и тако даље, док материјал и представу у скулптури одређују предлози у, из, од (у дрвету, из камена, од метала). Сви ови предлози својим значењем прожимају односе структуре и коначне форме, тако да значења сагледљивости задате обликовности подразумевају и материјал дате форме. Такав сусрет виђења и додира материјала конкретно открива „чулност" материјала, нарочито у савременој уметности, где је, на пример, у делу Ива Клајна (Ives Klein) боја сама по себи уметничко својство самом елементарном појавношћу у простору.

Разливеност боје на површини (слике) посредством уметника, ствара призор овековеченог виђења или сенку сећања на постојеће, најчешће на начин постојања (као што је случај у савременој уметности). Сажето казивање материјала у скулпторској форми ствара зачудност препорода аморфне масе у уметничку форму која ипак никада није далеко од елементарности материјала из којег је настала. Зато се свет скулптуре исказује сажето, по правилу, у једном комаду и у димензијама које намеће материјал (блок камена, трупац). И у томе цивилизацијски (технички) ниво остварености материјала има значајну улогу. Све до појаве савремене индустријске обраде тврдих материјала (дрво, камен, метал) искуство с материјалом почивало је на стандардима мануелног рада, а то значи на логици природне форме, која се заснива на профилима облине и аморфији. Индустријска обрада тврдих материјала увела је принцип угаоне форме, од које су онда зависили обликовани поступци и могућности савремене конструкције. На пример, разлика која је настала када су мануелно цепање и тесање дрвета замењени индустријским резањем имала је за последицу иницирање ливења, пресовања и ковања метала у скоро истим профилима, као што је индустријски резана дрвена грађа. Тако је искуство рада у једном материјалу (дрвету) посуђено раду у другом материјалу (металу). У том

смислу индустријским пресовањем неких профила у металу, као на пример у аутомобилској индустрији, појачава се површина танког лима (хауба). То је фаза постепеног прелаза на заобљавање спојева, тако да се у савременом индустријском производу целина све више остварује сливено, а не као спој појединих комада од којих су такви предмети заиста сачињени. То искуство пренето је и на обликовање предмета од пластичних маса чија површина дефинитивно нема видљиве спојеве. Треба имати у виду да су и процесу класичног ливења бронзе



Сл. 122. – Основни профили у заједничким стандардима обраде дрвета и метала у савременој индустријској производњи

претходиле плоче метала којима је била опкована дрвена форма. Исто тако, све до краја XIX века (кад је откривен поступак заваривања) метални су комади у конструкцијама спајани металним заковицама (нитнама). У томе се често водило рачуна да се ускладе статички моменти конструкције са визуелним утиском распореда тих заковица. Тражење лепог у корисном пренесено је и у искуство рада са поп-нитнама, нарочито у енглеском дизајну почетком XX века.

Крајем XIX и почетком XX века систем повезивања површине и масе у металу заковицама добија и естетску компоненту, особито на великим објектима, као што су челични мостови, железничке станице, хале.

У области уметности веома рано је успостављен однос узајамне примерености материјала и форме, како у функционалном, тако и у значењском оквиру. То се првенствено односи на она дела која имају обележја мануелног третмана у раду. Заковице се више не праве ручно, али се ипак закивају мануелно, чак иако постоји одређена справа за закивање. И то заобљавање тога другог краја јесте форма која се не може истоветно у серијама формирати руком. Оваква врста начела произашлих из спреге мануелног и машинског поступка у обликовању, створила је заокружену естетичку поетику, какву је продубило и сублимирало делатно и креативно искуство Баухауса тридесетих година. За визуелну културу су важна баш таква обједињавања у којима се природно еманципују сви чиниоци делатног и креативног искуства.

Искуство с материјалом које се огледа у вековима стицаним и преношеним примерима упоредног поимања природе, осећа се веома одређено и у настанку и развоју градова. То неодвојиво прати и стечена знања о техничко-технолошким могућностима обраде различитих

материјала, тако да од начина обраде и степена обрађености често зависе стил, функција и општа свест о стандарду опредмећеног продукта. Такви стандарди прате и смисао и значење уметничког дела, те се на основу њих могу доста поуздано одређивати време настанка, припадност одређеној култури, утицаји других култура и опште одлике стила или одредница припадности одређеној групацији стваралаца, одређеном времену и простору. Третман материјала такође открива и лична обележја појединих уметника и других стваралаца. На основу такозваних водених знакова на папиру може се приближно одредити када је тај папир настао или када је писано на њему.

Сл. 123. – СВОЈСТВО МАТЕРИЈАЛА – ОД ПРИРОДНО НУЖНОГ ДО ЕСТЕТСКИ МОГУЋЕГ – По природи своје структуре, облика и димензија, дрво је много податније за конструкције градитељских облика него што је то камен. На то указују и прве куће грађене на отвореном простору (сојенице), пошто је човек изашао из станишта у пећинама. Дрво је нарочито погодно за премошћавање простора између двају или више ослонаца (на пример, премошћавање стубова постављених на четири угла при градњи дрвених кућа). На овом примеру се види и својство дрвета да се криви, нарочито ако је влажно и ако је оптерећено на одређеном месту.
На то овде указује шема односа дрвеног стуба, подметача под хоризонталну греду, као и сама греда (у архитектури звана архитрав), која се ослања на стуб преко дрвеног подметача (ознака А). Слободни краци подметача се под оптерећењем под архитрав се укривљују према тлу. У вековном искуству рада са дрветом то природно својство укривљавања пренето је у камен приликом обликовања капитела јонског стуба у грчкој архитектури. Волуте (спирална закривљења) на јонском капителу са Артемидиног храма у Ефесу (сада у Британском музеју у Лондону), као што се види на слици, сугеришу продужени ток закриљења на дрвеним подметачима за попречну греду у дрвеним конструкцијама. Тако је из природно нужног настало естетски могуће. Волуте у камену немају никакву улогу у конструкцији.

Сл. 124. – Марко Аурелије на коњу. Ова скулптура од бронзе била је првобитно позлаћена. Рађена је између 165. и 173. године. Њено садашње место на Каптолу у Риму одредио је Микеланђело. Сачувана је до данас захваљујући само томе што се веровало да је лик коњаника у ствари лик првог хришћанског цара Константина. Није била оштећена ни после 313. године, када су хришћани славећи победу над паганством рушили римске споменике, првенствено скулптуре. Не зна се где је била првобитно постављена, али се зна да је испод десног предњег копита коња лежала фигура једног од краљева покорених у Аурелијевом ратном походу. Пошто ње сада нема, цела фигура коња са коњаником је мало нагнута на десну страну. На готово свим каснијим коњаничким фигурама, по угледу на ову, подигнута је једна предња нога коња.

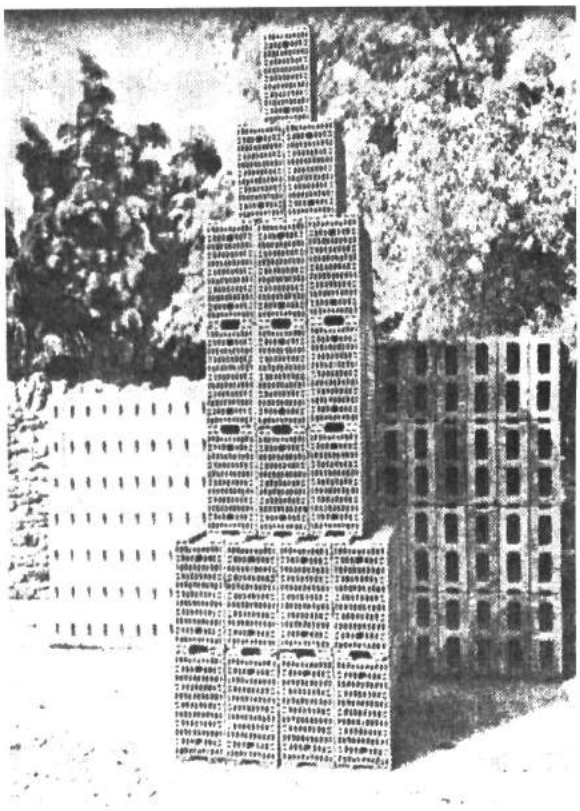
Сл. 125. – Едвардо Ћилида (Eduardo Cilida) *Сан* (1962), метал и дрво, Музеј у Базелу

ПУНА МАСА

Значење пуна маса (она која нема шупљину при ливењу) у савременој скулптури је настало седамдесетих година XX века и најчешће се везује за форме индустријских одливака: *ингот* (маса угаоног или кружног пресека) и *слаб* (плошне форме од којих се извлаче све тањи лимови). Таква се маса метала излива у одређеним калупима, а затим се сече, развлачи, кује, обликује и профилише у разне облике металне индустријске робе. Неки су вајари прихватили такве облике као готове скулптурске форме, само са малим изменама на њима а често и без икаквих накнадних интервенција. При томе је само измењена намена такве форме индустријског порекла. Пуна маса је у савременој скулптури тако постала чињеница новог израза металне форме, чија се густина масе и њена тежина доживљавају као однос веће тежине (снаге) у мањој запремини (густини материје).

Сл. 126. – Куиђи Фуђи (Chuichi Fuji) *Без наслова* (1985) ДВОЈСТВО

Дрво укривљено природним растом овде је нека врста модула, односно оба комада личе, као да се један почео умножавати у истом облику. Остављањем истог облика у два комада (мењањем положаја), успостављено је јединство вертикалног и хоризонталног захвата са значењем облика који су у пару. Естетика, наука о лепом, релативно је новија наука и она битно разликује оно што је добро и корисно од онога што је лепо, а то још више усложњава односе материјала и форме и истраживање њихових значења. Тако су од краја XIX века до данас значења основних природних материјала – земље, дрвета и камена – у обликовању проширена више него у свим вековима у којима се човек њима бавио од свог постанка.



Сл. 127. – МОДУЛ
Тони Крег (Tony Cragg)
Три модерне зграде (1984),
опека.
Овде је примењена стандардна форма индустријског продукта – опека у стварању уметничког дела. Пошто се опека употребљава углавном за зидање зграда, уметник је ту чињеницу (систем зидања) проширио на обликовање објекта друге врсте – скулптуре. Тако је настала скулптура типа зграде (солитера), али без функције становања.

НОВИ МАТЕРИЈАЛИ

У новије време настало је много нових материјала који се употребљавају у разним видовима и облицима. Најпознатији и најчешће примењиван нов материјал познат је под општим називом пластика. У зависности од хемијских и физичких својстава, пластика се разликује по степену тврдоће, могућностима бојења, по трајности и многим другим својствима. Али, у визуелном и обликовном смислу сви облици од пластике имају обележја изливености која делује као јединство површине и масе. Пластика, по правилу, нема спојева и то је искуствено везује за израду облика од стакла и бронзе.

Све познатији постају и нови материјали који настају комбиновањем својстава два материјала и више њих – композитни (синтеровани) материјали. На материјале органског порекла примењује се поступак рециклирања – прераде већ употребљене масе, отпада. У дрвној индустрији је добијено много нових производа, и то дробљењем и уситњавањем дрвне масе која се спаја нарочитим везивима (лепковима) и тако добија нова својства. Тиме дрво губи своју некадашњу стаблолику структуру (формат, годови, облик и друго), али као дрвна маса

задржава основна својства, као што је случај с иверицом, панелом, шперплочом, лесонитом и другим производима. И папир се добија рециклирањем, и то од самог свог настанка у Кини где је први пут и направљен од старих крпа. И данас се добија од свакаквих материја органског порекла – од дрвета, сламе, стабљика разних биљака, као што је папирус, по којем је и добио назив, памука и другог. У рециклирању се чува маса и тако се штеди дрво које је у екологији веома значајно. За индустрију папира се све чешће саде специјалне шуме брзорастућег дрвећа богатог целулозом, као што је, на пример, канадска топола.

У новије време производи се и вештачки камен за разне сврхе. Добија се тако што се природан камен ситни (меље) и меша са специјалним везивима (смолама) и сједињава у чврсту масу. Такав се камен разликује од природног по текстури, јер зрнаста маса утопљена у вештачке смоле нема своју природну и правилну структуру. Такође је препознатљив и вештачки добијен кристал. Добром познаваоцу камена вештачки камен у поређењу с природним делује као увело цвеће према свежем.

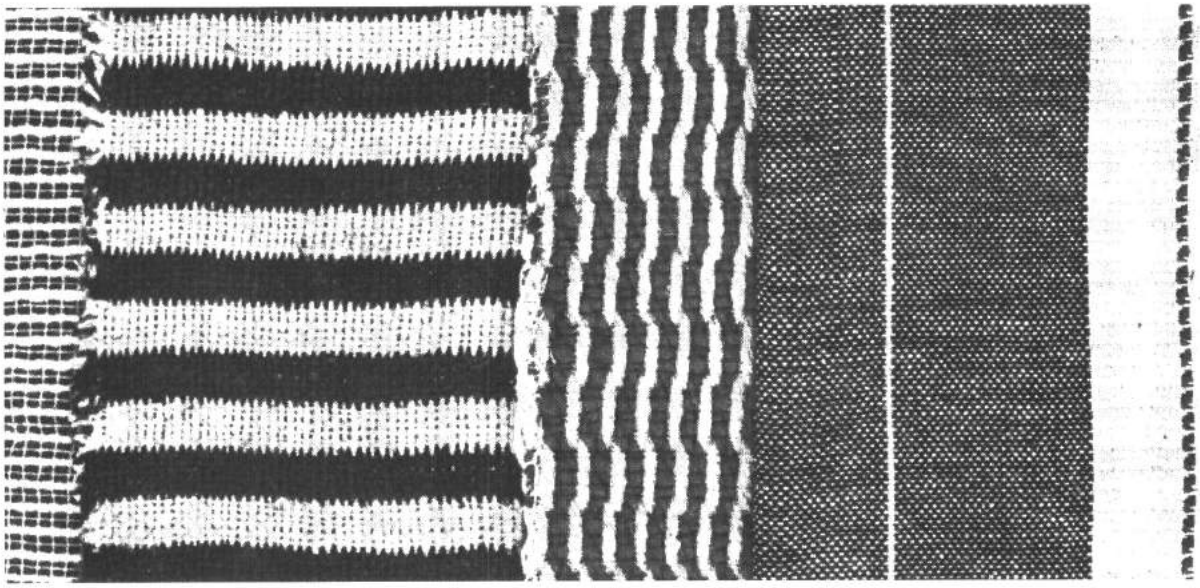
Нове технике и технологије у металургији створиле су само за последњих педесет година преко хиљаду нових врста челика, што је много више од свега што је до тада створено у производњи челика.

Вежба

1. Покушајте да створите неки нов материјал.

ТЕКСТУРА

Материјали поред својих физичких и хемијских својстава имају и обележја визуелне и тактилне изражајности. Њих открива пре свега чуло вида, али она делују и на друга чула, нарочито на чуло додира. Већ смо поменули облутак који се податно осећа на длану. По правилу се сви овални облици глатке површине добро опажају чулом додира. Због тога се у неким музејима строго пази да посетиоци не додирују предмете који обликом и површином просто изазивају да се додирну. За визуелну културу веома је важан „додир погледом", што значи да се самим виђењем доживљавају својства материјала и његове форме, односно површине. Визуелним опажањем се открива општа препознатљивост сваког материјала. У том смислу ближа су нам она материјална својства с којима чешће долазимо у контакт. Дешава се да зажмуримо да бисмо искључили чуло вида и тако још боље осетили оно што додирујемо. А дешава се и да чулом вида сазнајемо сва својства неке површине, облика, и да немамо више потребе за додиром. Оно што визуелним опажањем или додиром осетимо као одређено стање материјала називамо текстура. Она се исказује као глатко, храпаво, масно, суво, меко, тврдо и друго, чиме се као својствима испољавају одређена стања и значења.



Сл. 128. – Примери различитих текстура, Баухаус

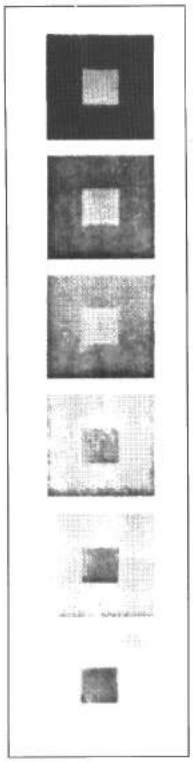
На пример, храпаво наводи на доживљај сусрета с драматичним, глатко на стање податљивости, пријатности, али глатко и масно изазивају осећај љигавости и тако даље. Доживљај текстуре нових материјала своди се најчешће на нешто хладно, мање племенито од природних материјала. Узмимо на пример доживљај топлине и пријатности златног предмета који има дубок сјај боје Сунца, тежину усаглашену с формом, глаткоћу која обједињује хармонију свих тих својстава, што је и основица његове материјалне вредности.

ВАЛЕР

Француска реч валер (*valeur* – вредност, цена) одомаћила се у општој уметничкој терминологији. У музици валер означава трајање тона – дужину ноте – а у визуелном погледу ВАЛЕР ЈЕ КОЛИЧИНА СВЕТЛОСТИ У ТОНУ ЈЕДНЕ БОЈЕ. Та количина може бити светлина, а може и тамност, па је валер распон између најсветлијих и најтамнијих тонова.

Једно од основних својстава валера је поступност најаве светлине од најсветлијег до најтамнијег тона и обрнуто. Ако би се компјутером исказале и остариле све тонске вредности које опажа људско око, као што је случај у неким каталозима великих фирми за производњу боја и делимично и у делима неких савремених уметника, на пример, Виктора Вазарелија (Wictor Wasarely), схватили бисмо да је класично сликарство било сведено на веома мали број боја и тонова. У представљању појединих облика валер је чинилац истицања волумена моћи градације светлине. Ако поступност светлине од најцрњег до белог представимо низом од десет тонова, то степеновање ће бити изведено у ДУРСКОМ КЉУЧУ. (Термин дур је позајмљен из музике, а скала у дуру

Сл. 129. – ВАЛЕР КАО СТЕПЕНОВАЊЕ ПОВЕЋАЊА ЕНЕРГИЈЕ
Постепеним јачањем притиска оловке у покрету десно-лево, траг тих покрета бива тамнији. Тако се по светлини трага који све више тамни прати и пораст енергије која се уноси у све јачи притисак, из чега се јавља све тамнији тон који иде скоро до тотално црног.

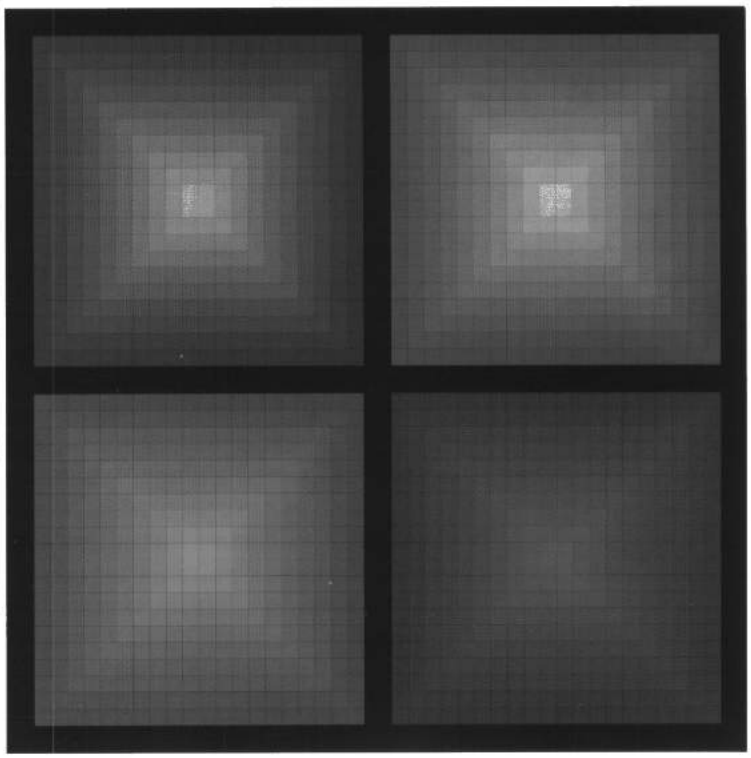


Сл. 130. – КОНТРАСТ У ВАЛЕРУ
Низању тамнијег ка светлијем слева надесно у правим горе-доле већим квадратима одговара супротно низање здесна налево светлог ка тамном у малим квадратима уписаним у велике. Очигледна је разлика у валеру леве и десне стране, али укупно валерско стање у видном пољу ствара интерференцију (лат. *interferentia* – узајамно дејство које води поништавању). То је слично визуелном учинку који ствара ветар дувајући узводно и мрешкајући ток реке узводним таласима. Правац тока и правац таласа се поништавају те нам изгледа да река „стоји".

је састављена од десет целих тонова и два полутона између II и IV и VII и VIII степена у скали.) Ако то исто прикажемо у пет нијанси (половина дурског кључа), такву вредност интензитета називамо МОЛСКИМ ВАЛЕРСКИМ КЉУЧЕМ (молска лествица има осам тонова). Приликом израде обе валерске лествице полази се увек од вредности (интензитета) првог тона јер из њега проистичу сви остали. Тонови оба кључа се такође могу усложњавати, и то на нижи, средњи и виши дурски и на средњи доњи и средњи горњи молски.

Визуелна обележја тонова дурског кључа могу се поредити с дурским тоновима у музици (јасни, звонки, оштри), а молског с молским (меки, нежни, мукли). Као што акорд у музици означава складно звучање три тона или више тонова, тако и у валерском акорду три различита тона боје делују пријатно за око.

У историји сликарства се уочава да једна врста тонске скале доминира како у појединим стиловима (епохама), тако и у појединим мотивима и у уметниковом личном избору боја. На пример, иста скала тонова неће бити примењена за сликање пејсажа и сликање иконе. У том смислу тонски кључеви могу бити нека врста водича кроз сликарство. Треба имати у виду да различита хемијска и физичка својства боје имају специфичне тонске



Сл. 131. – Виктор Вазарели (Victor Vasarely) *Arcturus* II (1966), уље на платну, Вашингтон

интензитете. Тако један тон у уљаној боји није једнак истој врсти тона у пастелу, као што није једнак исти тон колор фотографије истом тону полароида. Савремени живот и савремено сликарство донели су другачије показатеље значења тона и обојености. По правилу, све је интензивније, и у тону и у боји, што бисмо могли повезати са све бржим темпом живљења. Савремени човек се све чешће информише и долази до сазнања у мимоходу – мало је времена за застајање и читање дугачких јавних порука.

Вежбе

1. Узмите запушач од плуте за флашу, умочите га у црну боју (туш, темпера) и на површину папира величине 10 × 10 cm отисните га слева удесно без накнадног умакања у боју, све док се не појави бели траг испод запушача.
2. Истим поступком на папиру 10 × 10 cm отисните боју од средине папира у круг, све док се не појави потпуно бели траг запушача намоченог у боју.
3. На папиру 10 × 10 cm залепите две селотејп траке у размаку од 3 cm, преко целе површине. Узмите што мекшу графитну оловку и у простор између трака одозго надоле почните да уцртавате линије једну до друге и идући надоле постепено оловку све више притискајте на папир, како би траг густо постављених линија био све тамнији.

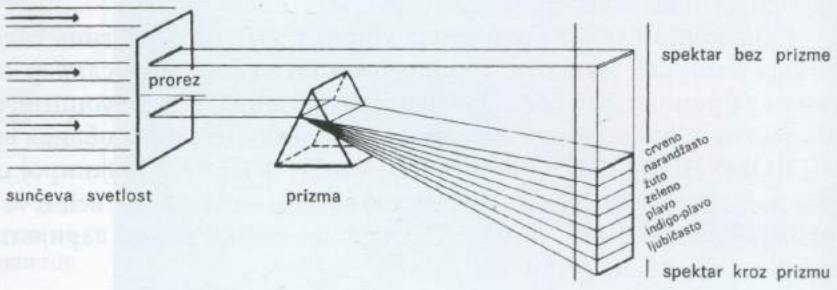
БОЈА

Свака средина у којој човек живи, свака његова ближа и даља околина имају свој колорит. Он се постепено преноси и у неке области рада, нарочито у сликарство. Често се може препознати у литератури, поезији, разним записима, миту, легенди. Па, ипак, боје у уметности нису пука копија уметниковог завичаја, већ оно што се може истаћи и одредити као најважније у колориту једног поднебља. Слика одређеног простора у природи је исечак из остатка простора. Облици и слике димензионално сажети у поређењу с онима из природе, сликани по узору на боје из природе, увек су на слици изразитији јер су збијени у мали простор и као целина стоје непосредно пред нама и то још у затвореном простору, као што су галерија или соба где се слике обично налазе. Тако се практично ствара слика новог гледања онога што је у природи дато на отвореном простору.

Слика бојом може бити верна копија онога што уметник гледа и преноси у њу, али је она увек и одређено хтење, оно што сликар жели да види у природи. Зато боја у уметности, и у животу људи уопште, није само оно што природа даје као својство обојености својих облика већ и ВИД КОМУНИКАЦИЈЕ ВИШЕГ РЕДА међу људима. У најширој примени боја није само средство представљања и означавања већ и веома широка област ИЗРАЖАВАЊА. То нарочито важи у свим варијантама нефигуративне уметности.

Сл. 132. – Дванаестоделни круг боја

С друге стране, боја је у савременим научним истраживањима постала веома важан чинилац препознавања и разликовања структуре материје. У садашњој фази живљења бојом се означавају неки важни стандарди у области информисања и управљања, те је она пресудан фактор у читању простора, објеката и комуницирања с њима. Постало нам је сасвим обично и нормално да на основу три боје (црвене, жуте, зелене) функционише систем саобраћаја.



Сл. 133. – Преламање светлости кроз призму

Као што су у савременим научним сазнањима појмови простора и времена обједињени у заједнички простор-време, тако се боја и форма у новијој уметничкој пракси и теорији схватају као БОЈА-ФОРМА. Виктор Вазарели у својој уметности веома осмишљено разрађује свет боја у уметничком делу, уводећи веома широку скалу бојених разлика у једно дело. Његово схватање боје може се разумети у његовом исказу: „Форма може постојати само ако је означена квалитетом боје, а боја је квалитет само кад је ограничена формом."

СВОЈСТВА БОЈЕ

Човек је од искона спознао Сунце као извор светлости и топлоте што доспевају из огромне удаљености на Земљу. У Сунчевој светлости која се у обичном посматрана назива БЕЛА СВЕТЛОСТ, садржане су и боје. Као што је познато, бела светлост Сунца је сложена и може се разложити ако се сноп светлости пропусти кроз призму. Боје добијене на тај начин називамо СПЕКТАР, а у њему се НАЛАЗЕ ЦРВЕНА, НАРАНЏАСТА, ЖУТА, ЗЕЛЕНА, ПЛАВА, МОДРА И ЉУБИЧАСТА. То је КРУГ БОЈА у којем плава и модра затварају круг с црвеном.

Свака боја у спектру има одређену таласну дужину коју призма даље не разлаже. Измерено је да су таласне дужине боја сличне дужинама електромагнетских таласа. На пример, таласна дужина црвене је 630 милимикрона, жуте – 570, а љубичасте – 460.

БЕЛА

Бела боја има особину да одбија светлост. Људско око белину региструје као бело ако је осветљена с најмање 75% пуне светлости, а испод тог процента кажемо да је нешто сиво. Поједине беле материје различито одбијају светлост у истим условима осветљења. Материја баријума одбија око 90% светлости, бела креда за писање око 84%, па ипак у оба случаја кажемо да су то беле боје.

ЦРНА

Црна боја апсорбује скоро сву светлост која пада на њу. Од материјала које користимо „највише" је црн сомот. Људско око није нарочито осетљиво за разлике у белој боји, али је врло осетљиво за сасвим мале разлике у црној.

На основу беле и црне боје разликујемо и две групе боја. У прву групу спадају све БЕЛЕ, ЦРНЕ и СИВЕ боје, и то од најсветлијих до најтамнијих. Такве боје називамо АХРОМАТСКЕ (небоје). Оне се, дакле, разликују једино по СВЕТЛО-ТАМНОМ ВАЛЕРУ.

У другу групу спадају СВЕ БОЈЕ СПЕКТРА (и пурпурна боја које нема у спектру). То су ХРОМАТСКЕ БОЈЕ (грч. *hromos* – боја). Свака хроматска боја има три својства: ТОН, ВАЛЕР и ЗАСИЋЕНОСТ. Засићеност је количина боје којом се постижу одређени тон или валер.

ТОН

Тон је својство по којем боја добија назив, ознаку (плава, жута, зелена). Боја обојених предмета се никада идеално не подудара с бојом спектра, јер су боје спектра идеално чисте као бојена светлост.

ВАЛЕР У ХРОМАТСКОЈ БОЈИ

Свака хроматска боја се у поређењу с другом може разликовати као светлија или тамнија. То је она иста разлика коју запажамо и у валеру једног тона према другом, па се може закључити да се сваком хроматском тону може наћи валер у ахроматском.

ЗАСИЋЕНОСТ

Ако плавој боји додамо мало сиве, добијена боја разликоваће се од плаве по томе што ће плава постати нешто сивља, промениће интензитет и постати засићенија.

МЕШАЊЕ БОЈА

У пракси су позната два основна начина мешања боја.

Ако провидне материје различитих боја, на пример, бојено стакло, поставимо једну на другу, добиће се увек тамнија нијанса која тежи црној. Такав поступак називамо СУПСТРАКТИВНО МЕШАЊЕ (супстраковати значи одузимати, одбијати од нечега). У овом случају то значи одузимање чистоће обојености, јер – ако се тако нађу на истој површини модра, црвена и жута – добиће се црна.

Други начин мешања боја је АДИТИВНО МЕШАЊЕ (лат. *additivus* – додатак). Постиже се када се истовремено мешају обојени зраци. Ако помоћу неколико апарата за пројекцију разнобојну светлост усмеримо на исту површину белог екрана, зраци ће се поново спојити у белу светлост. Овај метод се употребљава у картографији (када се израђују географске карте).

КЛАСИФИКАЦИЈА БОЈЕ

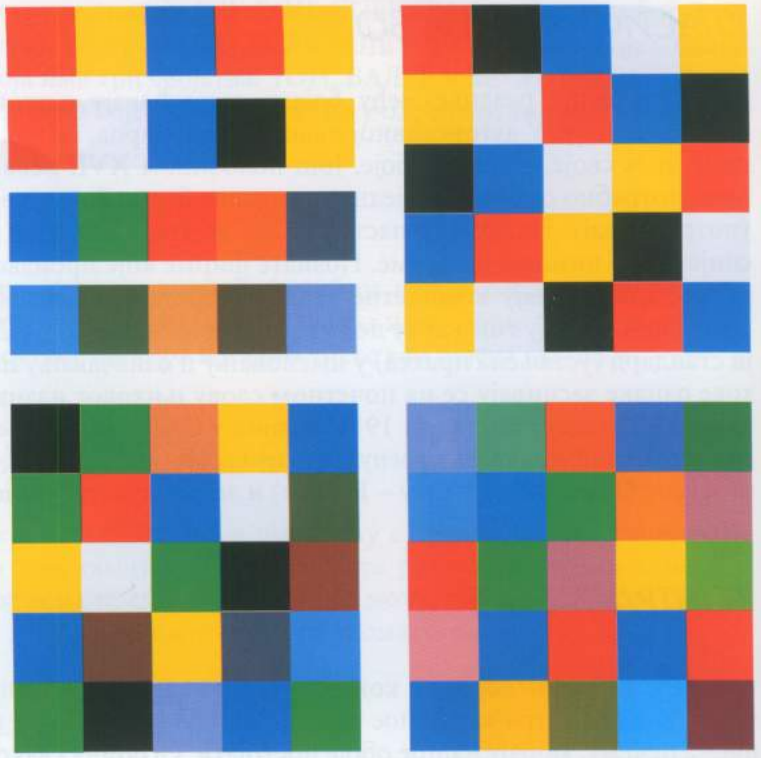
Очигледне разлике међу бојама омогућавају њихову прецизну класификацију. У дуговековној пракси сваки народ, па чак и уже заједнице, има своје називе за боје. Још половином XVII века у Европи је било потребно одредити заједничке називе бар за боје које се најчешће употребљавају. На томе се настојало све до краја XIX века да би их касније свако називао по своме. Познате фирме које производе и продају боје данас имају комплетне каталоге врста и назива боја, а боље штампарије имају тон-карту по којој наручилац бира боје. Данас постоји стандард (устаљена пракса) у именовању и означавању пет боја. Њихове ознаке заснивају се на почетном слову њиховог назива. Све се то налази у каталогу насталом 1915. године у САД. Називи пет боја узети су из енглеског језика. За црвену стоји ознака R (red), за жуту – Y (yellow), за зелену G (green), за плаву – B (blue) и за љубичасту V (violet).

КОНТРАСТ БОЈЕ

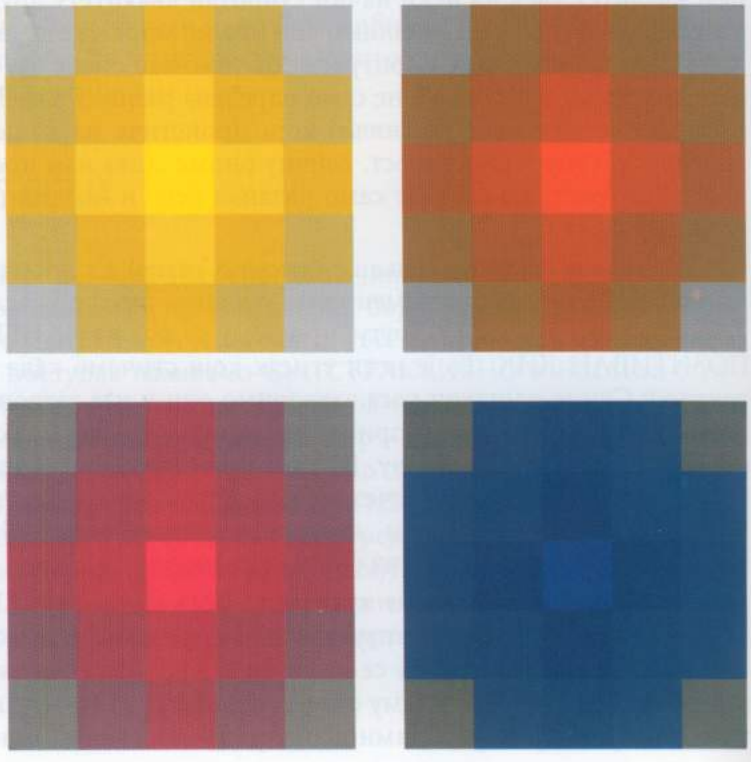
Према латинској речи контра (*contra* – против, насупрот) и контраст боје се сматра као однос нечега према начему. Да би нешто било према нечему, морају најпре обоје постојати. Особина сваке боје је да је њен квалитет увек на неки начин супротан квалитету друге. Ту појаву можемо означити речју разлика, али она не мора да значи и контраст. Кад то знамо, онда појам контраст схватамо као стање иза којег стоји и наш доживљај тог стања а не само одређена разлика између двеју боја. Контраст је визуелни доживљај који проистиче из нашег осећаја за опречност, супротстављеност, сличну ономе „шта нам носи дан а шта ноћ". Контраст, дакле, није само разлика него и последица доживљавања те разлике.

Контраст боја је и мењање утиска о свакој од посматраних боја. Ако боје посматрамо наизменично, у нашем оку ће утисак једне боје почети да се преноси на другу, при чему се појављује НЕПРЕКИДНО ПОЗИТИВАН ЛИК. То је исти утисак који стичемо када гледамо директно у Сунце па након тога затворимо очи и иза затворених капака видимо сјајни Сунчев круг приближно онолико дуго колико смо Сунце посматрали отворених очију. На том принципу је створена покретна слика – филм. Један лик, ишчезнувши из нашег видног поља, остаје неко време у нашем виђењу и „лепи се" на следећу слику. Из тога проистиче непрекидни покрет на филмском платну.

У оквиру непрекидног контраста боје јавља се НЕПРЕКИДАН НЕГАТИВАН ЛИК. То је визуелна појава у којој се задржава форма посматраног објекта али му се мења боја. Ако дуже гледамо кроз прозор па поглед скренемо у таму стана, на пример, за тренутак ћемо видети светао рам прозора с тамном површином стакла. Или, када дуже

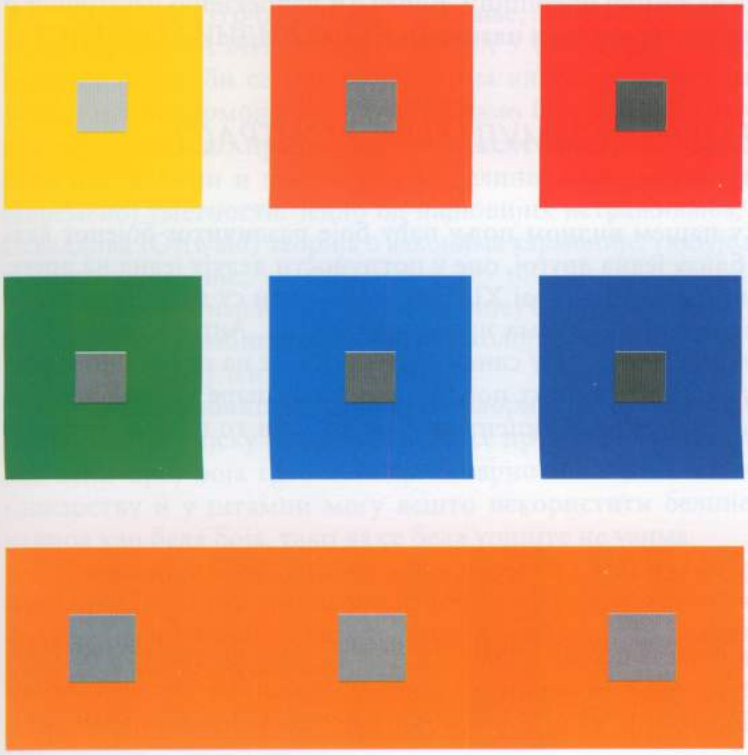


Сл. 134. – Контраст боје према боји



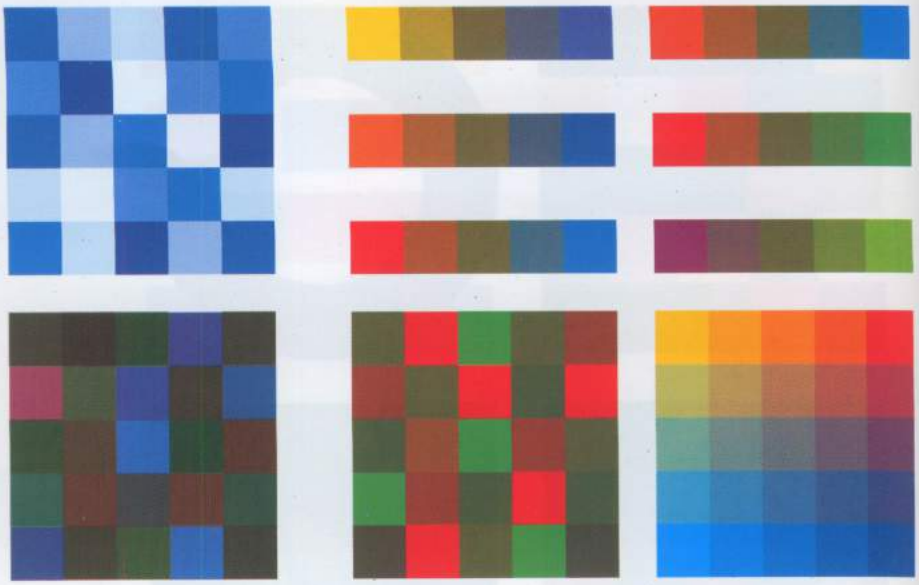
Сл. 135. – Контраст квалитета

Сл. 136. – Контраст квантитета



Сл. 137. – Симултани контраст

Сл. 138. – Светло–тамни контраст



Сл. 139. – Комплементарни контраст

гледамо у кружни распоред тамних рупица на сливнику чесме па поглед пренесемо на белу површину, за тренутак ћемо видети исти круг белих рупица на тамној површини. Виђење и непрекидно негативног и непрекидно позитивног лика називамо НЕПРЕКИДНИ КОНТРАСТ.

ИСТОВРЕМЕНИ (СИМУЛТАНИ) КОНТРАСТ

Ако се у нашем видном пољу нађу боје различитог бојеног квалитета, и то близу једна другој, оне у потпуности делују једна на другу. Сликари импресионисти (крај XIX века) запазили су да фигура кад се налази у зеленом пољу и сама прима део зелене. Анри Матис (Henri Matisse) је сликајући познату слику *Црвени атеље* на црвену позадину ставио неколико наранџастих површина у виду шаре на ћилиму и на тај начин „колористичким акцентима“ (како је он то назвао) ублажио сувише јако дејство црвене.

ТОПЛО–ХЛАДНО

Већ у основној школи усваја се подела боја на топле и хладне. Међутим, неки облик може бити обојен у изразитом топло–хладном контрасту. Пошто је у скали топлих боја најтоплија црвенонаранџаста,

она може бити контраст плавољубичастој или плавозеленој. Такав је контраст био омиљен у средњем веку у сликању витража (франц. *vitrage* – стаклена бојена преграда), великих слика на прозорским окнима, рађених од обојеног стакла од XII до XIV века у великим катедралама као што су катедрале у Шартру, Ремсу, Амијену и друге. У модерној уметности овај контраст су користили на својим сликама Жорж Руо (Georges Rouault) и Пол Сезан (Paul Cezanne).

КОМПЛЕМЕНТАРНИ КОНТРАСТ

Комплементарне (лат. *complere* – испунити, напунити) боје у бојеним односима су оне боје које имају исти степен осветљености а разликују се по бојеном квалитету. Тако су комплементарне са својим паровима све три основне боје – црвена, жута и плава. На пример, црвена и зелена имају исти степен светлине, црвенонаранџаста и плавозелена стварају контраст топло–хладно, а жута и љубичаста – контраст светло–тамно.

ХАРМОНИЈА БОЈА

Хармонија (грч. *harmonia* – спајање, слагање, склад) у музици значи СПАЈАЊЕ РАЗЛИЧИТИХ ТОНОВА У СКЛАДНУ ЦЕЛИНУ. То исто значење могло би се применити и на визуелну област за однос боја. Успостављен хармоничан однос не само боја већ и било чега другог у задатој целини по правилу се препознаје као лепо. Хармонично могу бити постављени и делови према целини, како у класичној, тако и у савременој уметности. Једно од најновијих истраживања, познато као Освалдова (Ostwald) теорија о законима хармоније, указује на три важна чиниоца хармоније:

– квалитет изоловане (појединачне) боје,
– утицај комбинованих боја на колорит и
– хармонију њихових односа.

Утицај комбинованих боја на колорит важан је за сликарску праксу и за индустријску штампу, у којој се пронађен бојени однос исказује као већи број боја него што их стварно има. Тако се, на пример, у сликарству и у штампи могу вешто искористити белине платна или папира као бела боја, тако да се бела уопште не узима.

Хармонија бојених односа подразумева свођење одабраних боја на мали број (најмање две, највише пет). Теоретичар хармоније боја Анри Фајфер (Henri Pfeiffer) каже: „Хармонија је битни квалитет неке скупине која нас несвесно задовољава."

ЗНАЧЕЊЕ БОЈЕ

Све што смо до сада изложили само је основно знање неопходно за сваку струку у којој се употребљавају боје, од сликарства до бојења тараба. Да би се боја и њене могућности обухватније схватиле, мора се ући у многе проблеме, међу којима је важно питање боје као пигмента и боје на предмету или на површини, као и однос боје с предметом или површином. Осим тога, науке као што су археологија, етнологија, историја уметности, историја, филозофија, антропологија, затим разне религије, митови, обреди, ритуали и слично, нуде широк круг знања стечених изучавањем боје као важног пратиоца човекове историје. Различити народи у разним временима све до данас, развијали су и још развијају симболику бојених појава и значења боје. Може се уочити да неке боје које нису нарочито заступљене у природи имају веома проширена значења.

Плава има свој природни узор углавном у небеском плаветнилу и у плавој боји дубоких водених пространстава. Она у уметности симболише дубину слободног простора. У неким делима савремене уметности, као што су дела Ива Клајна, настала око 1950. године, плава боја је постала симбол и израз ослобођеног простора (без икаквих граница). Клајн је на неким изложбама пигмент плаве боје просуо у неколико гомила на под. Тако нагомилан пигмент ултрамарина је своју бојену масу емитовао у бесконачан простор без икаквог другог значења осим општег смисла ослобођености (јер ту боја није имала оквир који би јој ограничавао дејство).

Црвена боја је од прастарих трагова људске културе била симбол и рађања и смрти. У најстаријим гробовима из касног палеолита нађено је црвено обојено камење поређано око главе покојника.

Жута је од давнина везана за култ Сунца.

Бела је симбол душе, чистоте, невиности и код источних народа – жалости.

Зелена је боја пролећа, обнављања природе. Постаје све значајнија у савременој еколошкој пракси. У руском језику *бесна* значи пролеће, а у нашем језику *бесник* је онај који доноси новост. Зна се да је зелена као најчешћа боја у природи здрава за очи, па се све чешће и традиционалне црне школске табле боје у зелено. У историји симболичког значења зелена се везује за Афродиту (Венеру), рођену из морске пене, а морска је вода по старом веровању зелене боје. У исламском свету зелена је симбол вере (бела је Мухамедов симбол). У средњем веку је у Европи зелена боја била симбол ђавола.

Сва ова значења су се мењала и усложњавала, тако да поједине културе и средине имају своје шеме симболичког схватања боје. Разна занимања, занати, удружења и друштва, такође имају своју боју (на пример, љубичаста је боја графичара). И осећања се симболички обележавају бојом, па је љубомора, рецимо, означена жутом. И данас сваки цивилизован народ има своје знамење изражено бојом – заставу.

У просторијама за становање вековима су зидови били кречени у бело. У новије време се у модерним градовима простор за становање и рад често боји у више боја, а том се приликом понегде ангажују и лекари и психолози да би се што лакше успоставио одређен амбијент у наменском простору. (На пример, пошто зелена боја умирује, читав амбијент операционих сала у болницама боји се у најновије време зелено). Све се већа пажња и значај поклањају и локалном тону појединих средина, тј. боји природних материјала.

Индивидуално схватање боје најбоље се види у савременом сликарству. Данас сваки сликар има „свој свет боја".

Једно од изузетних знаковних решења у значењу јединства боје и форме јесу стари кинески знаци ЈАНГ и ЈИН. То су, као што смо већ напоменули, знак и симбол универзалног јединства супротности (на пример, однос и значење копна и мора које обала истовремено и спаја и раздваја). Јанг (мушки принцип) изражен је црвеном бојом с црном тачком а Јин (женски принцип) црном бојом с црвеном тачком. Такво прожимање истог по форми а различитог по боји симболизује активност Јанга и пасивност Јина, што сажима опште значење односа неба и земље; небо = Сунце, киша = оплодитељи (Јанг) и тло = земља, плодотворна, где се ствара живот (Јин).

Вежбе

Валер у боји

1. На акварел-папиру исцртајте две мреже спојене са по десет квадрата димензија 3 × 3 cm. У горњу мрежу нанесите плаву (ултрамарин) акварел-боју, и то од првог квадрата све блеђу. У другу мрежу (испод горње) унесите жуту боју, све тамнију.
2. На акварел-папиру нацртајте квадратну мрежу 4 × 4 cm тако да су квадрати повезани по хоризонтали. Затим у ту целу мрежу уцртајте дијагоналу. У горњи део тако подељених квадрата по валерској скали од тамнијег ка светлијем унесите тамнозелену акварел-боју а у доњи део црвену акварел-боју, од светлије ка тамнијој.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1										
2										

V. РИТАМ

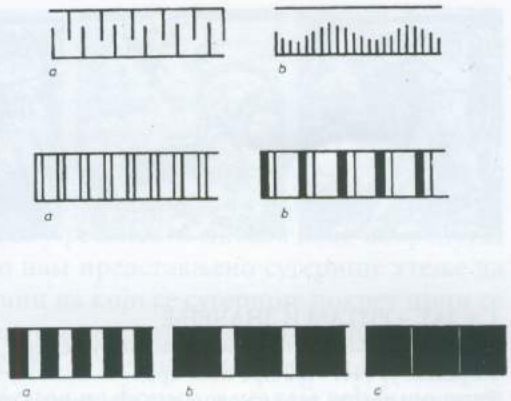
Реч ритам најчешће се везује за музичку праксу и теорију. Ритам (грч. *rhytmos* – равномерно измењивање, склад, правилност) представља равномерно измењивање елемената звука (нагласка, повишења, гласа, пауза). У визуелним значењима ритам је такође наизменичан и правилан поредак неких визуелних чињеница у простору наизменичног поретка, без обзира на то да ли су исти или различити, у ритму морају бити усаглашени са целином коју чине. На пример, у архитектури ренесансе постиже се изванредан ритам низањем прозора на фасади. Сваки други прозор у истом низу друкчије се завршава у горњем делу. Први се завршава тимпаноном – троуглом, други полукружно, трећи опет тимпаноном и тако даље.

Леп ритам има и пољска трава хоћу-нећу. Њоме се гата хоће ли нам се нешто испунити, с тим што се кидају плодови и у истом ритму изговара „хоће-неће" све до последњег, који „одлучује". Многи послови, нарочито у уметности, захтевају савршен ритам, али је он исто тако важан и за обављање послова, као што су кошење траве, клесање камена (да се не бисмо непотребно замарали), гимнастичке вежбе, а савршено осећање за ритам доприноси хармоничности у балету. Ритам се јавља и као општа појава у природи, у правилном и равномерном смењивању годишњих доба, дана и ноћи, а и читав живот пулсира у одређеном ритму.

У историји обликовања и грађења могу се целовите културе и народи препознати по томе како су својим колективним умом и у пракси схватали односе делова у целини својих продуката. Тако, на пример, ритам у архитектури античких Грка у V и IV веку пре нове ере сасвим је друкчији од ритма готичке грађевине XVIII века у Европи. Неки народи афричке културе се могу препознати по ритму који негују у градитељству. У Вавилону је грађење опеком уз правилно и равномерно

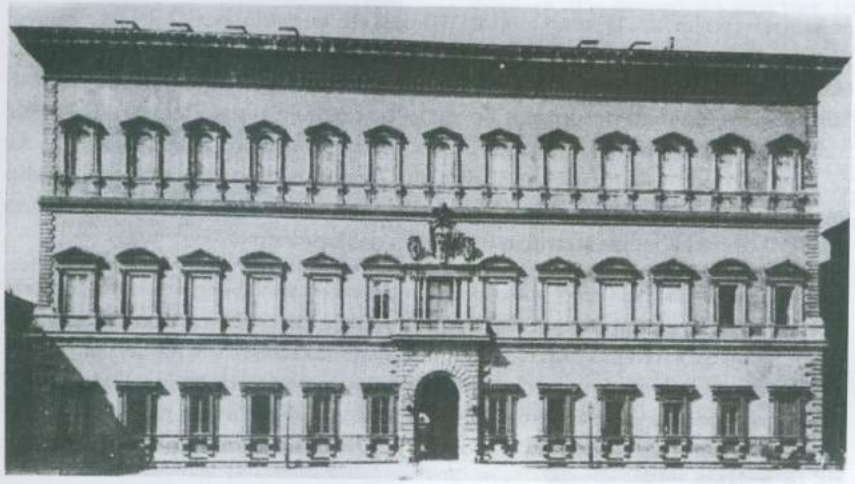
Сл. 140. – РИТАМ
Коровска биљка звана хоћу-нећу (лат. *Capsella bursa pastoris*) или пастирова торбица има беле цветове на врбу стабљике – гроздасту цваст. Плодови срцоликог облика распоређени су дуж стабљике у ритму све мањих размака и величине плода према врху. На овом примеру ритам у распореду плодова није равномеран на левој и десној страни. Овај распоред плодова је имала својеврсна партитура. Покушајте да је одсвирате, или звиждућете.

низање на принципу две опеке – трећа, изнедрило једну сјајну урбану цивилизацију. Зачетак таквог ритма се могао наслутити веома рано, још у неолиту, на керамици украшеној низовима зареза који су у једном реду били искошени на једну страну, а у другом на супротну.



Сл. 141. – ВАРИЈАЦИЈЕ МОГУЋИХ ЗНАЧЕЊА ВЕРТИКАЛЕ
Ова шема указује на могућности промењљивих значења вертикале. Тако се може уочити да се удвајањем или подебљањем линије исте дужине осим површине добија и сугестија о маси. Према томе, може се разумети да повећање или смањење интервала (међупростора линија) ствара разлику у фреквенцији блиску ефекту темпа у музици (варијација спорог и брзог).

У биљном свету налазимо право богатство ритмова у распореду листова или плодова (распореди листова багрема, киселог дрвета, зрна у класју житарица, својеврсне су клавијатуре природе). Ритам истовремено указује на димензионирано стање које настаје када се један елемент или више елемената једне целине међусобно смењују у простору. То је такође један вид равномерног „корачања" исте форме или више форми, с тим што једна другу непрекидно подстичу на покрет, попут војничке колоне која ступа уз ритам добоша или корачнице.



Сл. 142. – Антонио да Сангало (млађи) (Antonio da Sangallo) *Палата Фарнезе* у Риму (1544–1534). Микеланђело је пројектовао последњи спрат 1546. године.

У неким ликовним делима ритмична покренутост детаља ствара привид да се они „селе" из видног поља. Налажења више елемената у једној композицији, нарочито ако су они по свему разнородни, усложњава ритам, који се тада осмишљава комбиновањем најсроднијих својстава сваког елемента или оним својствима која их највише издвајају од целине.

Сл. 143. – РИТАМ И ЗНАЧЕЊЕ
Борба Лапита и Кентаура, представа у рељефу на метопама Партенона (на Акропољу) (447–432 пре нове ере)
Распоред делова тела на овом рељефу указује на јединство значења покрета, и то како појединачно у свакој метопи, тако и у збиру покрета у свим метопама. То је последица стилизације фигуралне форме којом је представљена борба. Ритам у покрету тела на појединим метопама компонован је као фрагмент а замишљен као целина тока радње на сва четири рељефа.

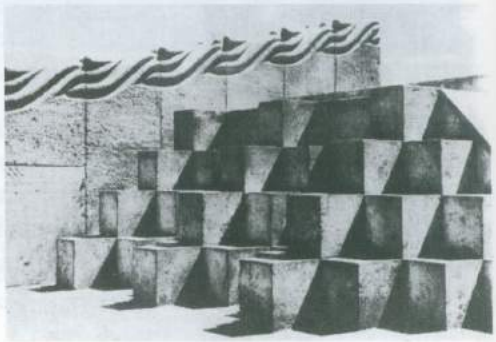
Вежбе

1. Уочити положај ногу људских фигура.
2. Одредите на овој групи правце постизања истих ритмова на покрету тела фигуре и оне супротне већини правилних ритмова.

Сл. 144. – *Лаокон и његови синови*, мермер према грчком оригиналу (175–50 година пре нове ере), Музеј Пија Клементија, Ватикан

Вежба

1. Уцртајте квадрат 10 × 10 cm на нешто већу површину папира. Узмите обема рукама по једну различито обојену писаљку (фломастер). Звиждућите гласно или тихо своју омиљену мелодију. Покушајте да краћим цртама час левом, час десном руком вертикално и хоризонтално уцртавате ритам звиждукања, све док се квадрат не попуни.



Сл. 145. – РИТАМ И КОНТРАСТ
Антонијо Гауди (Antonio Gaudi)
Црква у Барселони, детаљ (око 1910).
У структури овог детаља налазимо многа својства материјала и форме у којима су уткани елементи линије, површине, масе, светла, сенке, ритмова и контрастних односа, што све чини јединство новог и старог, функционалног и естетског у такође јединственом материјалу камена.

ПОКРЕТ

Ако се каже да је ритам наизменично понављање истих или различитих елемената у простору, за покрет се може рећи да је трајна покренутост форме. Покрет у статичној форми је визуелна сугестија промене стајалишне тачке или места на којем се та форма налази. Кад говоримо о покрету нечега што се у реалности никада неће покренути, у ствари говоримо о ономе што нам представљено сугерише хтење да бива, а не о стварном стању. Начин на који се сугерише покрет црпи се из искуства стеченог свакодневним посматрањем и препознавањем покретљивости форме живих бића и механички покретљивих предмета. Скрећемо пажњу на значај спољне форме, о чему је већ било речи у одељку „Споља – унутра".

Када се каже покрет неке фигуре у скулптури, првенствено се мисли на очигледно подражавање покрета живе фигуре, као на пример закорак у ходу, подигнута једна рука или обе руке, сагнута фигура и слично. Постоји и друга врста покренутости скулптуре. Сугестивност покрета у статичној форми, без обзира на неку врсту остварена је код посматрача тонусом (лат. *tonus* – напон, затезање) целе фигуре и слика њеног детаља. То се остварује или променом ритма масе или сугестијом промене површинског стања форме. То значи да покрет може бити убедљиво изражен и на та-

Сл. 146. – Микеланђело, *Мојсије* (1545), црква Свети Петар у ланцима, Рим

Сл. 147. – *Писар*, египатска уметност, скулптура нађена у Сахари (око 2400 г. пре нове ере), кречњак, Лувр, Париз

ко представљеној фигури, која је у седећем положају, као што је Микеланђелов *Мојсије* из 1515. године. Он седи, али се истовремено може очекивати да сваког часа устане. Тај утисак стварају положај леве ноге и усмереност руке ка бради. То, другим речима, значи да је покретом могуће сугерисати и открити и саму замисао која није још почела да се остварује. Покрет у фигуралној представи, нарочито у скулптури, може бити снажно сугерисан самим усмерењем погледа, као што је случај са фигуром староегипатског *Писара* (Лувр, Париз). Сугестивност покрета неке форме зависи од њеног места у видном пољу задатог простора. По правилу, доње зоне дају више стабилности облицима, а идући према горњим већ сам простор сугерише нестабилност облика који се налазе у њему. Међутим, сугестија лабилности (склоност паду) не мора значити покрет – већ то да није успостављен прави однос између облика и тла, ослонца. Познато је да се у првој трећини простора одмереног од доње ивице видног поља сликају предмети које уопштено називамо мртвом природом. Да би се постигао призор савршене непокретности облика мртве природе у простору, посматрач треба да осети да се они налазе на стабилном ослонцу. Супротно томе, скоро сви главни мотиви барокне композиције сликани су у другој и трећој трећини простора, гледано одоздо нагоре. У суштини, барокна слика је тотални покрет, и то покрет којим се не подразумева повратак фигура и осталих предмета на земљу.

Исто као што схватамо покрет у статичним условима, треба да разумемо и смисао БРЗИНЕ и ПРАВЦА у покрету. Покрет може бити усмерен у зони хоризонтале (фронтални), у зони вертикале, у зони дијагонале и у кружној шеми. На пример, у уметностима античке Грчке, Византије и ренесансе покрет усмерен у шеми хоризонтале, у бароку у шеми дијагонале и круга, а у савременој уметности у свим правцима.

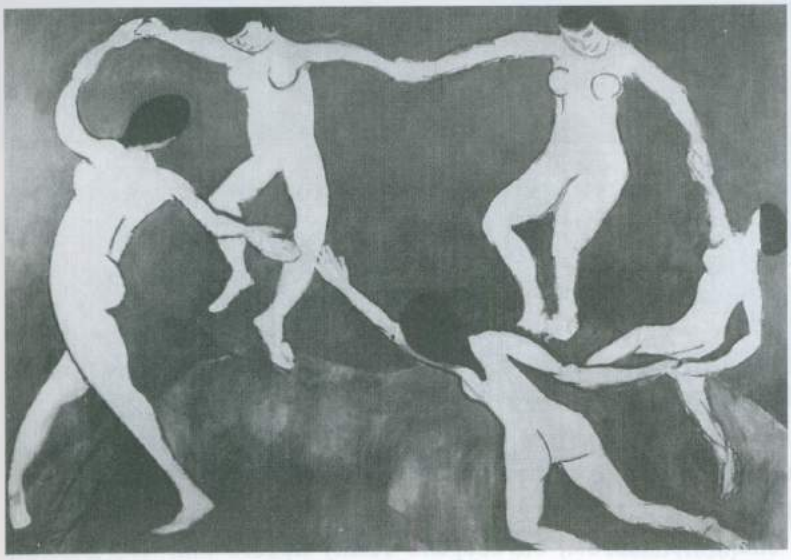
Фронтално постављени предмети на слици *Мртва природа* тешко се сагледавају у оригиналним димензијама ове слике, јер без обзира на

Сл. 148. – Франциско Зурбаран (Francisco de Zurbaran) *Мртва природа*

то што се сви облици по свему разликују, њима је сликар доделио исти значај у појавности њихових облика. То што су три облика већа и светлија на слици је само веран однос према материјалу (керамици), али је зато мањи облик од метала драгоцен као форма и као њено значење. Пошто крајња два облика имају подметаче, два средња су постала „нераздвојни пар".

Брзина у покрету неке форме не одмерава се никаквим мерним јединицама, већ општим искуством схватања дејства енергије која се сугестијом доживљава исто тако убедљиво као и мерењем. Брзина је, значи, доживљај дејства сугерисане енергије усмерене у покренути део форме а којом се онда објављује и њена „покренута" целина. Кад помињемо брзину у стањима, појавама и облицима који су статични, онда разумевање таквог стања у доживљају форме доводимо у везу са ТЕМПОМ. У музици темпо означава брзину тока тонова, односно степен брзине којом се изводи једно дело, на пример адађо (тал.

Сл. 149. – Андреа Поцо (Andrea Pozzo)
Улаз сб. Игнација у рај (1691–1694), црква Св. Игнација, Рим



Сл. 150. – УСМЕРЕНОСТ ПОКРЕТА ПО ШЕМИ КРУГА
Анри Матис (Henri Matisse)
Игра (1910), Музеј западне уметности, Москва.
У овој представи фигура повезаних у круг створен је такав однос у коме контуре фигура (спољни опцрт тела), чине простор активним. Заправо, настали су међупростори на позадини, који су настанком фигура „увучени" у игру. Тиме је успостављена идеја о позитиву према негативу, односно активна релација онога што је споља према ономе што је унутра.

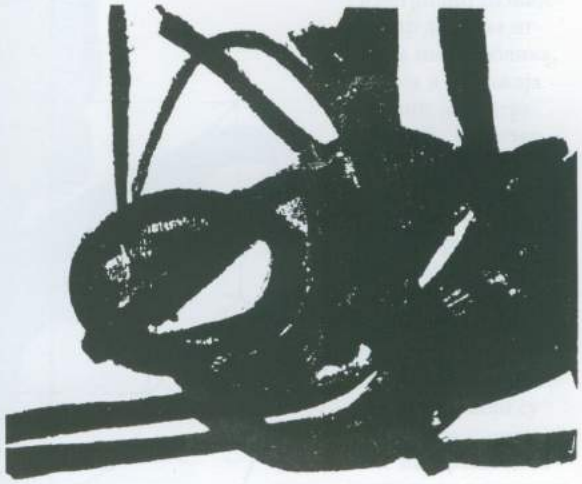
Сл. 151. – Сава Шумановић *Пијана лађа* (1927), Музеј савремене уметности, Београд

adagio – лагано, благо, тихо, озбиљно) или престо (тал. *presto* – брзо). Без обзира на то што је темпо музички термин и што је сама музика временска уметност, за разлику од визуелних уметности које су просторне, темпо је и у визуелним облицима важан да бисмо из осећаног степена брзине у најављивању неке визуелне чињенице могли лакше осетити снагу њеног постојања у простору и разумети значење њеног израза. То је нарочито важно у делима нефигуративне уметности, тамо где нема фигура које би нам својом препознатљивошћу помогле да докучимо куда се и како нешто креће у простору. Тако би, на пример, једно сликарско дело насликано широком четком и са доста боје брзо нанесене снажним гестом, одговарало темпу престо или чак фуриозо

(тал. *furioso* – бурно, бесно). Као што се у једном музичком делу могу смењивати темпа, исто таква примена живљег и споријег покрета може постојати и у ликовном делу, нарочито у скулптури. Такве се промене могу уочити нарочито у неким делима барокне скулптуре, као и у скулптури Ивана Мештровића. Код Мештровића доминира успоравајући темпо (*ritardando* – отежући, успоравајући). Везује се за она места на фигури где је покрет доведен до крајњих граница те фигура то стање једва издржава и само што не малакше.

Другу врсту схватања и представљања покрета налазимо у оним делима где је покрет масе или површине најважнији смисао саме форме. Та врста покрета уочена је још у зачетку стварања фигуралних облика, нарочито у оним јавним скулптурама стваранима у урбаном простору. Позната Поликлетова скулптура *Doriforos – Копљоноша* (око 440. године пре нове ере) усвојена је као идеал мирног покрета, при чему је ослонац на десној нози, док је лева благо искорачена и само прстима дотиче тло (контрапост). Тиме је у покрету целог тела успостављен ритам – од главе; преко спуштеног десног рамена, подигнутог десног кука, истакнутог левог колена, напред истурене леве подлактице до шаке која придржава копље на левом рамену. Тело је сасвим изашло из равни у којој су иначе представљане египатске и раније грчке скулптуре, као и касније византијске фигуре у сликаним представама. Људско тело на тај начин постаје област истраживања површине и масе, свих могућности да се искаже покрет. Та истраживања су толико напредовала да у савременој уметности покрет форме није обавезно ток масе или површине, већ гола сугестија унете или латентне енергије

Сл. 152. – Виљем де Кунинг (Willhelm de Kooning) *Жена* I (1954)



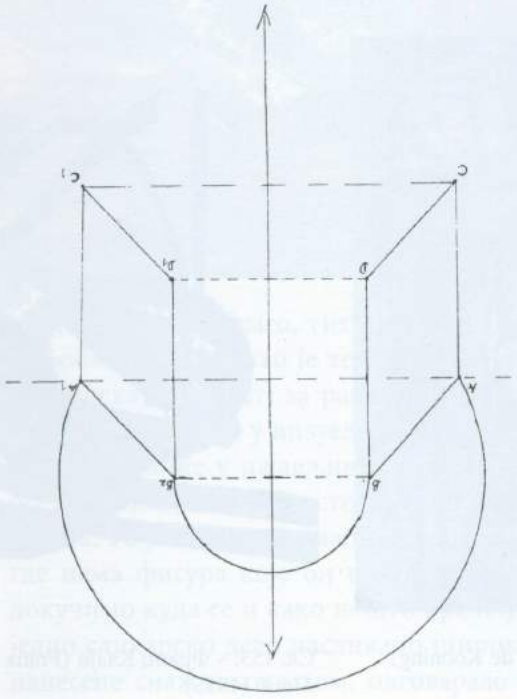
Сл. 153. – Франц Клајн (Franz Kline) *Мост* (1955)

у маси дате форме. Тако смо, на пример, данас у могућности да осетимо унутрашњу енергију блока гранита која се споља не исказује никаквим покретом, док бисмо још до пре неколико деценија у њему видели само потенцијалну масу из које би се могла исклесати снажна фигура.

Савремено сликарство је увело појам покрета самим процесом сликања. То је сликарство у којем се обједињују простор, време, средства и начин, у којем је укупно значење дела само оно што је очигледно у самом процесу стварања. Нарочито привлачи пажњу сликарство геста (низање трагова потеза) којим се исказује тотална енергија у покренутости слике. Ритмовани потези у одређеним правцима, одређених интензитета и брзине наношења боје сложен су процес. Коначно остварење такве сликарске површине сугерише исечак неког великог простора. У том простору нема хоризонта, сви правци просторног наношења боје као да су у пролазу и хрле да изађу из оквира датих димензија.

СИМЕТРИЈА

Симетрија је реч преузета из грчког језика и значи равномерно, складно, равномеран однос делова неке целине. Већ је у појму *једнако* било могуће пронаћи примере симетричног односа двају облика, иако једнако не мора увек бити и симетрично. Идеалан однос симетричности је лик предмета у равном огледалу. Одмах се намеће и питање равнотеже као симетрије, чиме се проблем проширује и на појам величине и количине. Симетрија је однос у коме су структура, лик, количина и величина једне стране истоветни онима на другој страни. У визуелном исказивању уметничке намере ипак је утисак о симетрији важнији од математичког доказа.



Сл. 154. – СИМЕТРИЈА

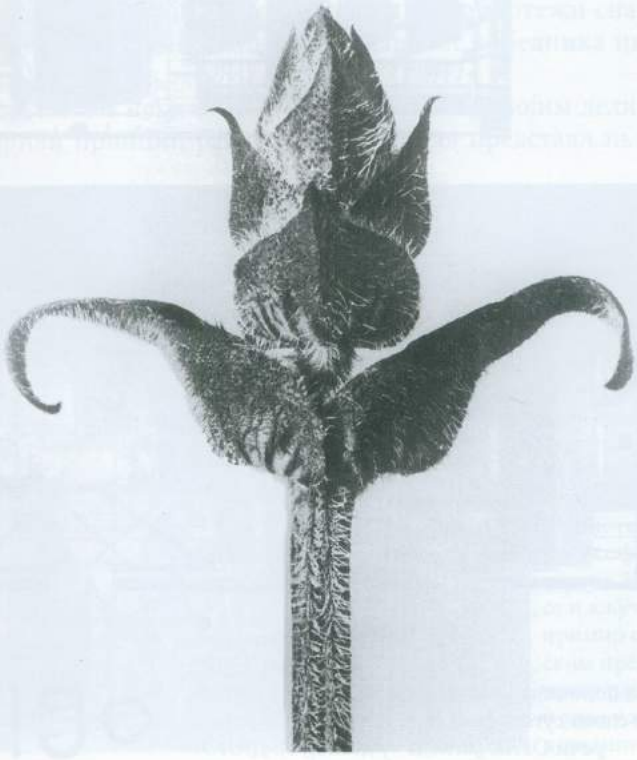
Разматрање проблема симетрије често се доводи у везу са формалним схватањем равнотеже у композицији. Ако бисмо у уметничкој пракси озбиљније изучавали примере који се често помињу као савршени ред у композицији, ре-

цимо, једне слике, дошли бисмо до закључка да је та савршеност само приближна. Дакле, оно што задовољава утисак о тачном не мора бити и стварно тачно.

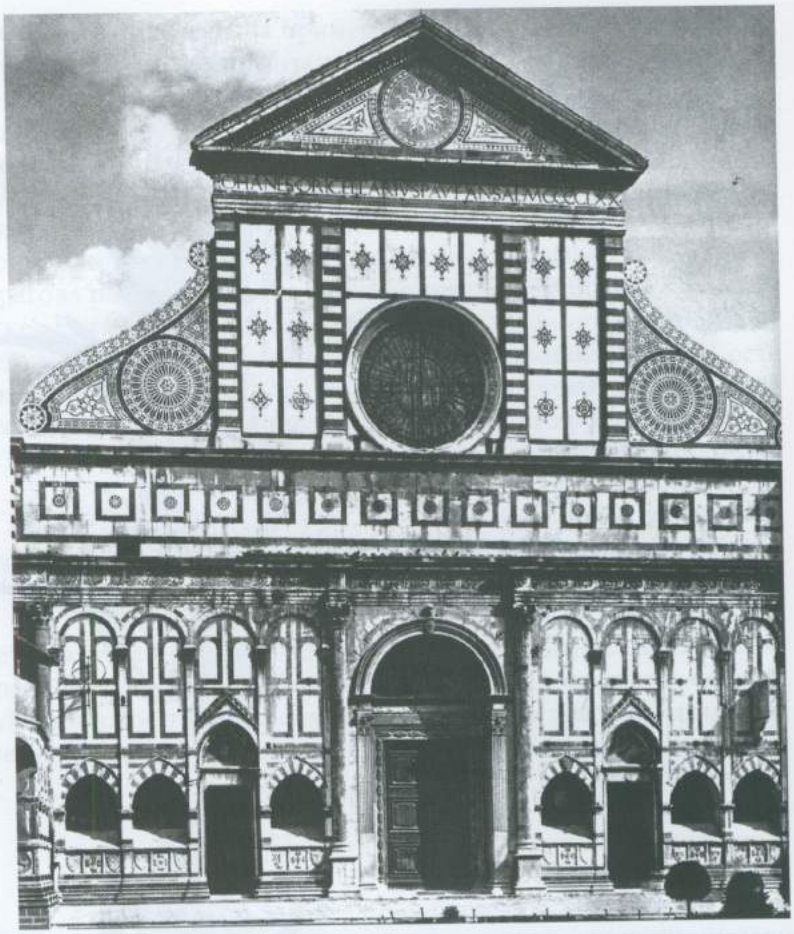
Симетричне елементе обично налазимо у природи, архитектури, скулптури и сликарству. У сликарству су то елементи којима се сугерише неко статично стање, на пример, у представама мртве природе. У савременој уметности симетрија је неприметно уткана у дело, нарочито тамо где је композициона шема сачињена од геометризованих елемената. Симетричност у савременој уметности није очигледна, она се најчешће открива анализом. Пажљивијим посматрањем можемо уочити да је већина облика симетрична по својој дужој оси.

У ширем смислу, за разумевање симетрије треба поменути

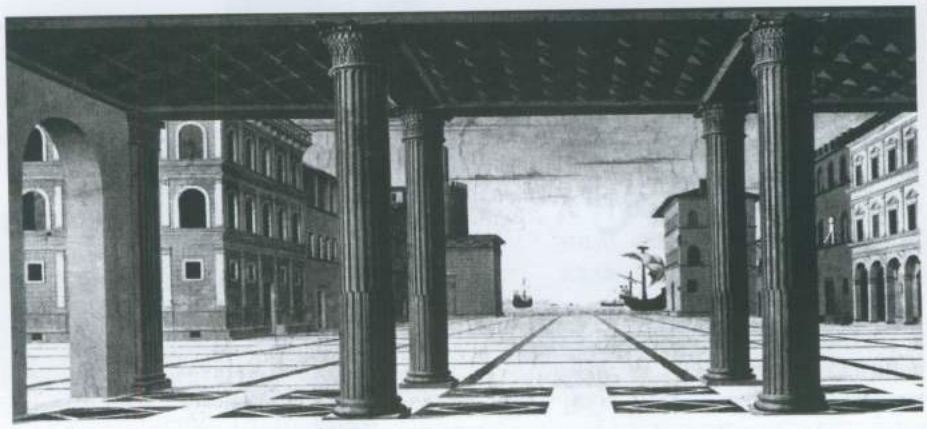
Сл. 155. – Acantus molis, биљка са изразито симетричним положајем листова према стаблу. У једној старој грчкој легенди листови акантуса помињу се као инспирација за настанак коринтског капитела на стубу у грчкој архитектури. У тој причи помиње се каменорезац који је дошао на гробље да посети један гроб и тада је на њему видео котарицу исплетену од акантуса, што му је дало повода да обликује капител сличан њој. Коринтски капител заиста има назубљено стилизоване листове акантуса као декоративне облике.



Сл. 156. – ДВОСТРУКА СИМЕТРИЈА *Brunella grandifora.* На примеру ове биљке лако се запажа да симетрично развијени пар листова открива шему облика, правца и положаја осталих, још неразвијених. Та шема указује на двострану симетричност листова, у правцу десно–лево, напред–назад. На основу постојећег стања видимо само бочне и предње листове, али исто тако сигурно знамо да постоје и они који су позади. На примеру овог наспрамног симетричног распореда листова такође уочавамо и шему њиховог спиралног распореда по вертикали.



Сл. 157. – Фиренца, црква Санта Марија Новела



Сл. 158. – Франческо ди Ђорђо (Francesco di Giorgio) *Идеалан тргі*, Берлин, Далем, Градски музеј

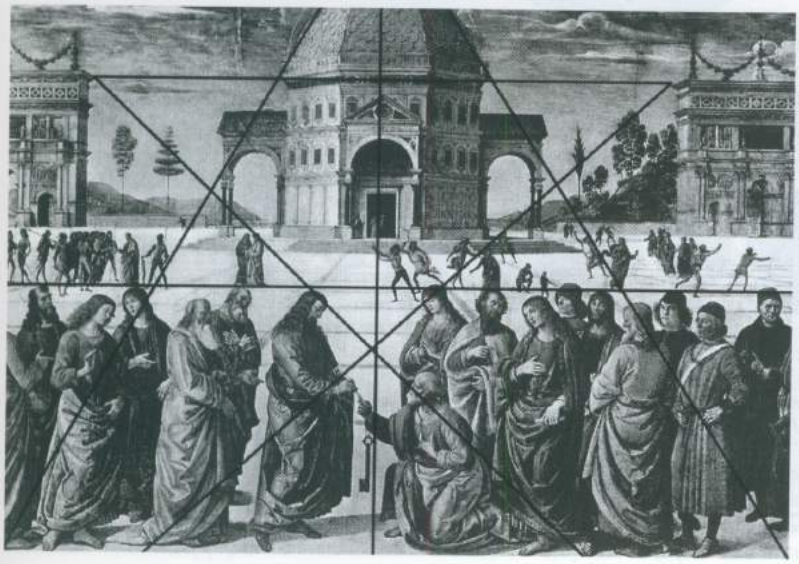
Сл. 159. – Владан Радовановић *Оіледало* (1982)
Горња половина слова као да се огледа у доњој. Различитом величином слова сугерисано је да се и лева половина речи ОГЛЕ „огледа“ у десној, тј. ДАЛО.

и еквивалентност (лат. *acqui – valens* – једнакост у вредности, једнака вредност). Разуме се да нешто што је једнако по вредности не мора бити и симетрично, али саме једнаке вредности јесу симетричан однос. Ако, на пример, поредимо килограм јабука с килограмом олова, онда је само њихова тежина еквивалентна али су им облик и запремина неједнаки и несиметрични. Ако су на некој слици поред осталог представљени на једној страни, на пример, камион, а на супротној два путничка аутомобила, тада је успостављен еквивалентан однос у масама, али и симетрија.

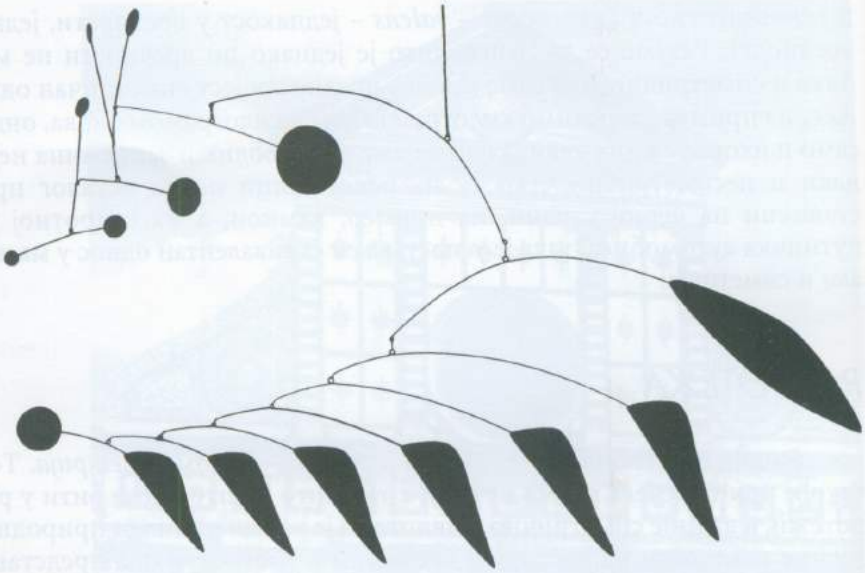
РАВНОТЕЖА

Равнотежа као појам у блиској је вези са појмом *симетрија*. То је такође однос нечега према нечему, с тим што нешто може бити у равнотежи, а да није симетрично. Равнотежа је важан чинилац природне и људске реалности у простору и времену а у уметности она представља однос у коме се нешто одмерава и одгонета као најшири смисао различитих значења. Она се визуелно најчешће представља у мерним односима и значењима количине и величине. У неким епохама људске културе појам равнотеже означавао је укупно стање духа тога времена. Тако се може говорити о изражавању односа равнотеже у класичној грчкој уметности, за који је важио принцип: ни превише ни премало. У свакодневном животу, у политици, често се говори о „равнотежи снага", што практично значи да такав однос не обећава ни победника ни побеђеног.

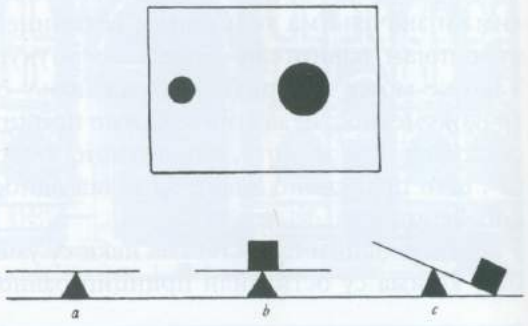
У ликовним представама неки су уметници чувени по својим делима у којима су остварили принцип равнотеже као идеал представљања



Сл. 160. – СРЕДИНА, ЛЕВО И ДЕСНО.
Перуђино (*Perugino*) *Христ предаје кључеве Петру*, Сикстинска капела, Ватикан (1481).
На овој слици успостављена је равнотежа леве и десне стране, по вертикалној оси. У предњем плану на левој страни је мање фигура него на десној али леву страну уравнотежује са десном група мањих фигура у другом плану леве стране. На вертикалној оси налази се и кључ који је свети Петар примио од Христа. (По хришћанском предању, свети Петар је чувар раја). На истој оси налази се и улаз у храм представљен у позадини слике.



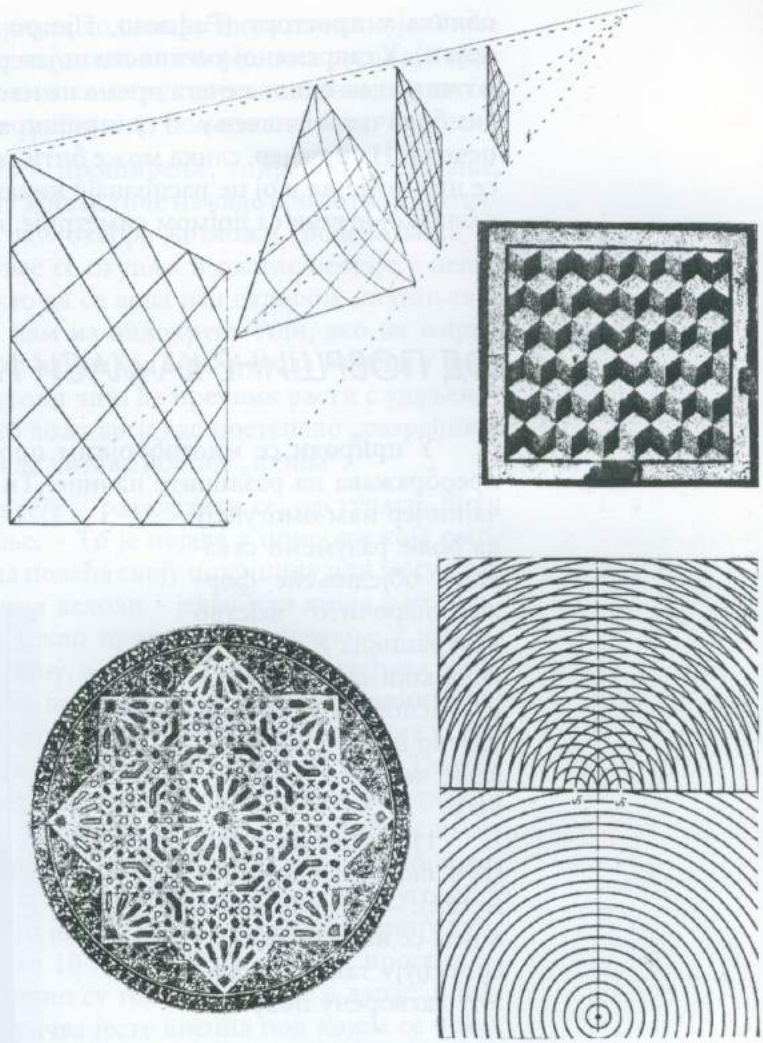
Сл. 161. – РАВНОТЕЖА
Александар Калдер (Alexandar Calder)
Мобил (око 1965)
Скулптура је од бојеног лима. Виси уравнотежено, иако је обликована од различитих елемената. Сваки од њих лако је покретљив а све их заједно држе два неједнака крака. Цела скулптура креће се помоћу „зглобова". Ова „вага" је у сталној равнотежи, како у покрету, тако и у стању мировања. Полугом, која носи кругове, и њене друге стране, која носи листолике форме, успостављена је равнотежа леве и десне стране.



Сл. 162. – ЕЛЕМЕНТИ РАВНОТЕЖЕ
Асиметрична равнотежа изражена је тако што су неједнаки кругови у неједнаким просторним односима у истом видном пољу. Положај кракова полуге у односу на троугаоне и квадратне облике приказује принципе равнотеже и неравнотеже

Сл. 163. – НАСТАЈАЊЕ И НЕСТАЈАЊЕ
У ритму понављања три иста облика створен је визуелни утисак о правилним импулсима настанка и нестајања масе и енергије. Из тог принципа ствара се идеја о покрету, кретању, мењању стања изгледа материје, форме и енергије.

Сл. 164. – КВАЛИТЕТ И КВАНТИТЕТ
Иста количина – квантитет једног елемента, различито распоређена даје различит квалитет.



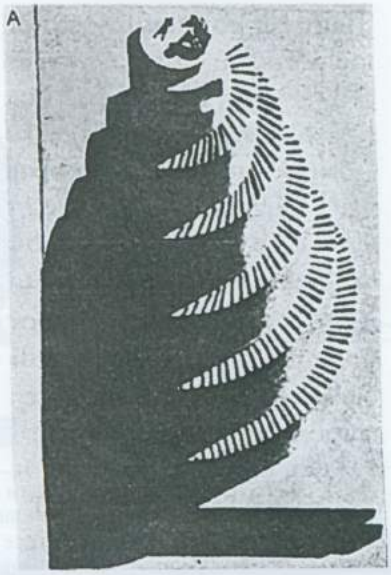
Сл. 165. – РЕД, ПОРЕДАК, СИМЕТРИЈА. – Исти облик у шеми централне перспективе.
1) Б. А. Р. Картер (B. A. R. Carter), *Положаји четвороугаоника у шеми централне перспективе* – поред класичне пројекције на примерима где се дрворед или железничке шине у даљини спајају у једну тачку, овде је сугерисана идеја о закривљеном простору, односно површи у истом поретку облика који се удаљавајући смањују.
2) Детаљ мозаика из Антиохије. – Овај узорак одржао се до данас, и то најчешће у декорацији подне керамике. На истом моделу је Виктор Вазарели засновао нека своја дела. Тамно-светле површине у овим „коцкама" дводимензионалне површине имају своје праузоре у египатској орнаментици разних бордура (оивичења) око визуелно представљених целина. Такве су и фреске, или у каснијој римској орнаментици (подни мозаици). Исти мотив био је популаран и у керамичкој орнаментици тридесетих година овог века, нарочито у украшавању подова ходника и јавних пролаза.
3) Овај пример орнаментике у исламској архитектури указује на модул којим је било могуће развити врло сложену симетричну форму осмоугаоника у кругу. Иако су то форме од керамичког материјала, њих обједињују искуства рада са текстилом (ћилимарство), интарзијом (итал. *intarsia, tarsia* – украшавање предмета од дрвета уметањем различитих материјала, који се разликују по својствима и боји, на пример шљивовина, јасен, слонова кост, седеф, смола и др.) Исламска керамика и интарзија је снажно утицала на украшавање предмета у Европи током XV и XVI века, а касније нарочито на намештај познат као стил Луја XV и Луја XVI у Француској.
4) *Траг светла.* – Два млаза светлости истовремено пропуштена кроз два отвора (S_1, S_2) међусобно се појачавају. То је интерференција (новолат. *interferentia* – узајамно дејство у коме се нешто појачава или поништава). У природи интерференцију опажамо, на пример, када посматрамо ток велике реке док ветар дува узводно. Тада нам се чини да вода не тече, већ стоји. Интерферентна стања се доживљавају као „утрнулост форме". На датом примеру интерференције светлости запажа се савршена симетричност.

облика у простору (Рафаело, Пјетро да Кортоне, Веласкез, Сезан и други). У савременој уметности појам равнотеже изгубио је непосредан и очигледан однос нечега према нечему. Такав однос се често скрива у симболичком значењу и у проширеним релацијама нечега према нечему. На пример, слика може бити колористички уравнотежена, а да се при томе на њој не распознају никакве представе. Појам равнотежа у блиској је вези са појмом симетрије, као и са појмом хармоније.

ОД ПОВРШИНЕ КА МАСИ И КРЕТАЊУ

У природи се многобројним процесима материја распоређује и преображава на различите начине. Ти процеси за нас могу бити значајни јер нам омогућују да боље разумемо стварање обједињене форме, нарочито дејство унутрашњих и спољних сила којима се одређују и распоређују делови унутар целине. Поменућемо четири таква процеса.

1) Бластулација (грч. *blastos* – клица, заметак). – То је процес у којем се нове ћелије распоређују тако да образују затворену површи-



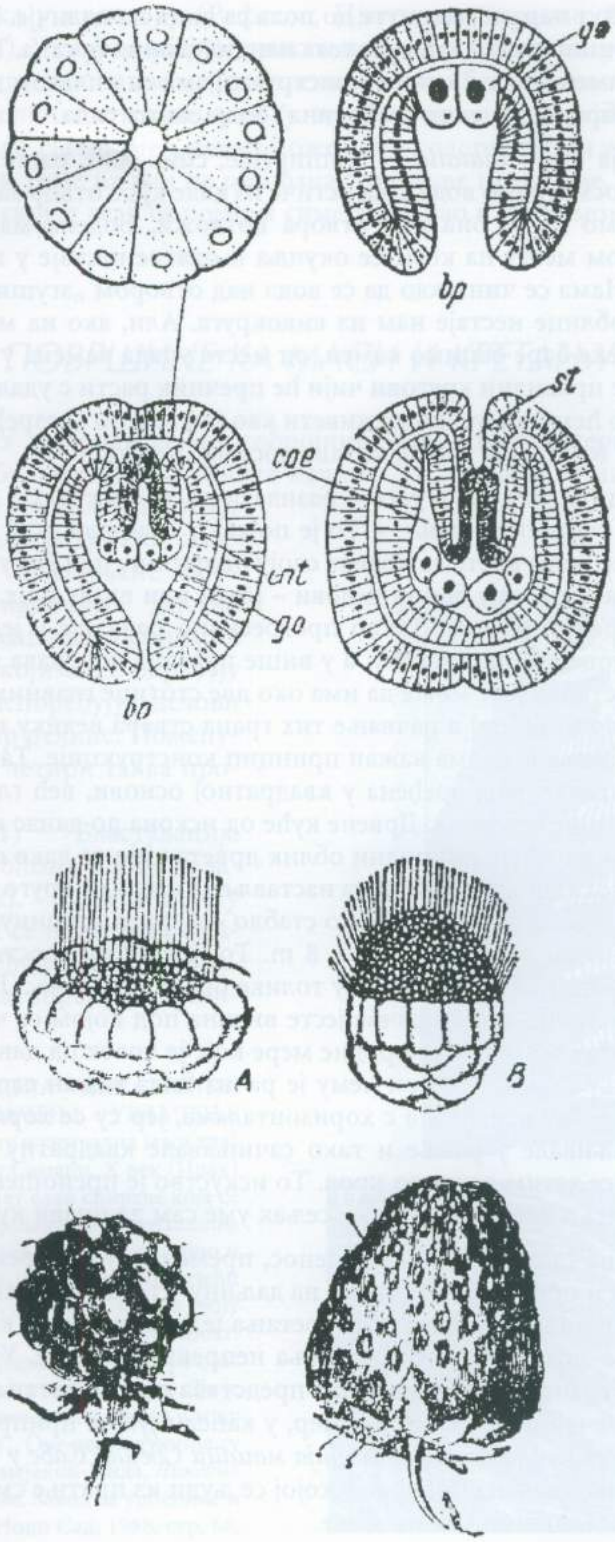
Сл. 166. – СПИРАЛА – РОТАЦИЈА – ДИЛАТАЦИЈА ИЗВЛАЧЕЊЕ – УВЛАЧЕЊЕ
(Спирална маса на тлу и спирална маса тла)
А. Минарет у Самари, X век (Ирак)
Са тла је у ширем захвату зачет елан спирале која се постепеним сужавањем завршава монументалном масом. (Монументално је оно што је трајно и неодвојиво везано за површину.) Степенице одлазећи нагоре, сужавањем масе, „извлаче" из тла своју материјалност.
Б. Вир је вртложење воде у појединим зонама речног тока, тамо где је дно корита у облику левка. То је спирално окупљање водене масе на тлу, где се у току вртложења вода „згушњава". Ове репродукције су преузете из уџбеника: Дамјанов-Јанда, *Ликовна култура за средње школе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Нови Сад, 1988, стр. 68.

ну са два зида, попут чарапе изврнуте до пола са лица на наличје. Тиме се задебљава површина зидова целога тела или појединих органа. Такав начин градње примењује се у неким конструкцијама са оплатом да би се унутрашњост (бродова, неких грађевина) боље заштитила.

2) Дилатација (лат. *dilatatio* – проширење, спирално, растезање, ширење). – Ако посматрамо воду која истиче из каде кроз отвор за отицање, приметићемо да се она око отвора вртложи. Водена маса се привлачи ка једном месту на коме се окупља и одатле нестаје у невидљивом правцу. Нама се чини као да се вода над отвором „згушњава" и у виду водене облице нестаје нам из видокруга. Али, ако на мирну површину воде неке баре бацимо камен, од места упада камена у воду почеће да се шире правилни кругови чији ће пречник расти с удаљеношћу од центра. То ћемо визуелно доживети као постепено „разређивање" водене масе у бари, која као да читава постаје „плића".

3) Дивергенција (лат. *devergere* – разилазити се, одступати, бити окренут на разне стране) рачвање. – То је појава у природи која омогућује јединки неке живе врсте да повећа своју површину или масу тако што из њеног тела израстају бочни делови – један или више њих, и то дуж осе већ створеног облика. Такво прогресивно рачвање у једном правцу ствара и повећава површину, а у више праваца повећава масу. На пример, једно стабло јеле може да има око две стотине главних грана (оних израслих из стабла) а рачвање тих грана ствара велику количину биомасе. Рачвање је веома важан принцип конструкције. Тако су четири рачваста стабла, распоређена у квадратној основи, већ главни чиниоци конструкције сојенице. Дрвене куће од искона до данас имају све одлике које им одређује природни облик дрвета који се лако обрађује. Искуство је показало да два стабла настављена једно на друго могу бити стандардна мера за дужину, а једно стабло – мера за ширину куће чија површина износи отприлике 10 × 8 m. То је удобан простор за четворочлану породицу. Приближно су толике брвнаре и данас. Висина на којој стабло почиње да се рачва јесте висина под којом се човек лако усправно креће. То су све природне мере које је човек од давнина користио за градњу станишта, при чему је рачва била важан елемент конструкције у спајању вертикала с хоризонталама, јер су се хоризонталне греде углављивале у ракље и тако сачињавале квадратну конструкцију на коју се затим ослањао кров. То искуство је преношено од најстаријих времена и зато скоро сваки сељак уме сам да прави кућу.

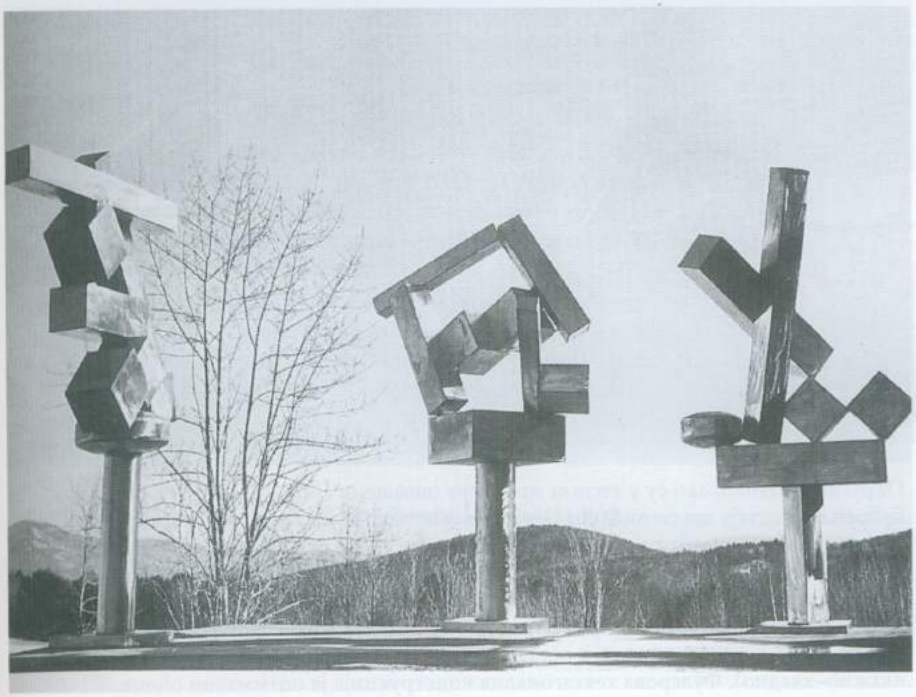
4) Транслација (лат. *translatio* – пренос, премештај) у савременој технологији значи и преношење сигнала на даљину – телеграф, радио и сл. – То је врста визуализације сталног кретања једног тела које као да нема изгледа да се заустави, попут кретања непрекидне траке. У култури и уметности транслација је визуелна представа неког кретања или преношења као свечаног чина. На пример, у капели јужне припрате у Студеници сачувана је фреска *Транслација мошти Светог Саве у Студеницу*. Приказана је свечана поворка у којој се људи из пратње смењују носећи ковчег с моштима Светог Саве.



Сл. 167. – ПРИМЕР
БЛАСТУЛАЦИЈЕ

Али, и у неким другим визуелним примерима у којима нема сликовите представе о одређеном преношењу нечега или некога, транслација као појам о сталном кретању може имати убедљив смисао. Ако замислимо или нацртамо једну хоризонталну праву и на само један њен крај уцртамо стрелицу која усмерава правац, тада ће та линија представљати сам правац и трајни ток једносмерног транслаторног кретања.

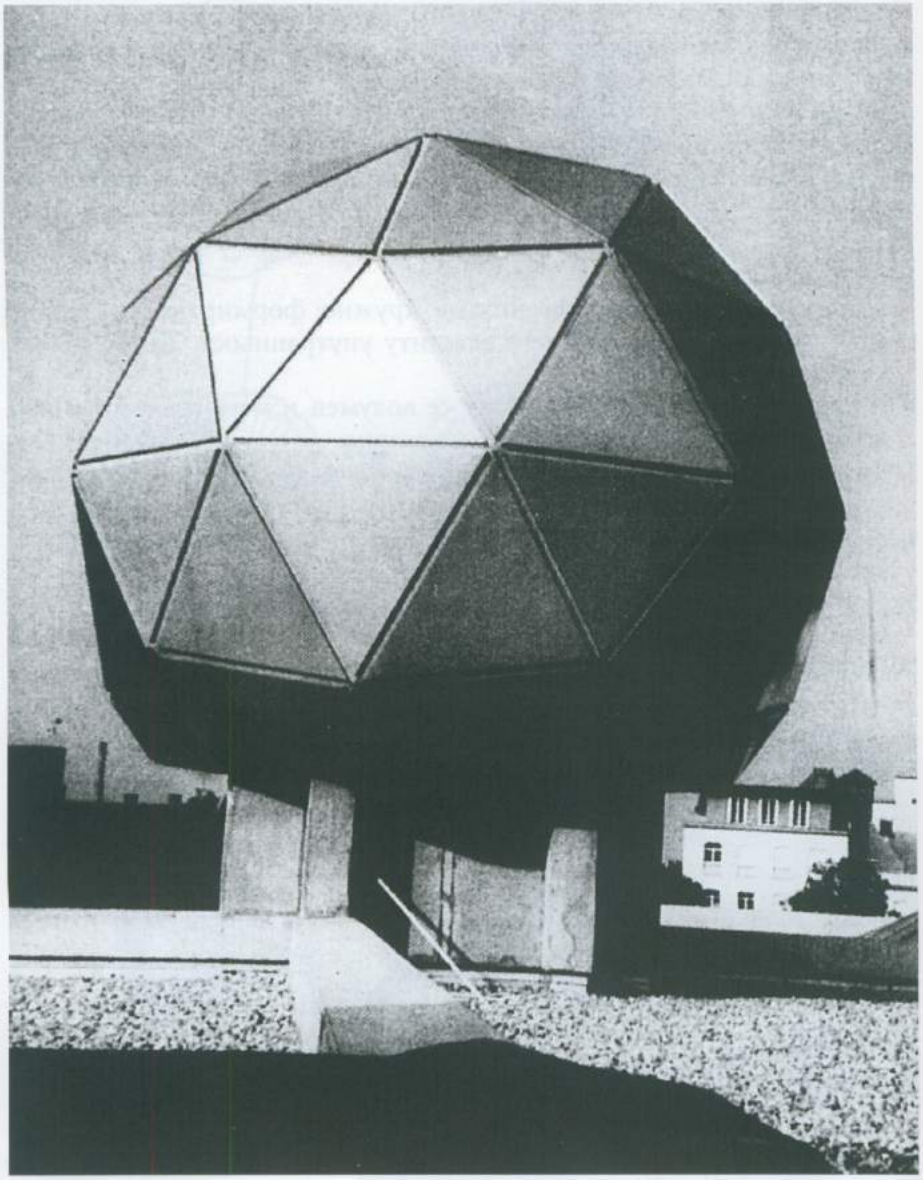
1. Пример бластулације
   Ћелије нижих живих организама кружно формиране на једном месту почињу да се увлаче у властиту унутрашњост. Тако се маса удвостручује.
2. Шема грађе ока инсеката. У оку се волумен и маса стварају умножавањем једног истог облика – модуларно.
3. Фазе развића сунђера – спољним додавањем (умножавањем) ћелија формира се одређени облик на основу услова живљења.
4. Збирни плодови купине и јагоде такође повећавају своју масу релативно правилним оформљењем „својих модула".
5. Стабло жабице формира се прогресијом бочних форми. На идентичном принципу настале су неке скулптуре америчког уметника Дејвида Смита (David Smith).



Сл. 168. – Дејвид Смит (David Smith) *Cubi* XVII, XVIII i XIX, (1963/1969), метал

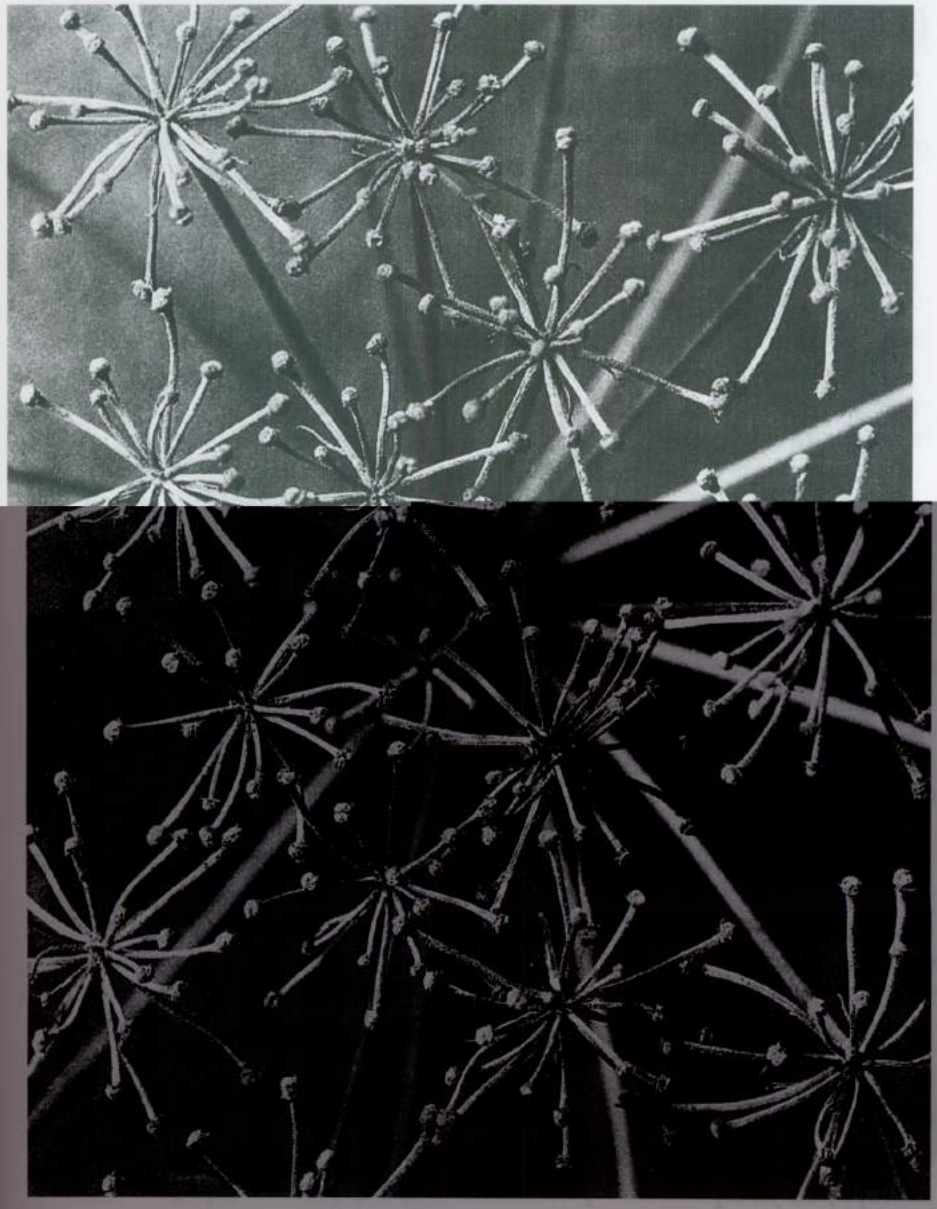
Вежба

1. Представите форму која „сама себе преноси по дијагонали".



Сл. 169. – Фулерова купола (Buckminster Fuller)

Округли плодови, ако су у тесном простору овлажени (нпр. грашак у тегли) бубрењем постају хексагонални. Пчелиње саће такође има хексагоналну контуру. Многе цветнице имају шест круничних листића. Неки су облици у знаковној конвенцији, нпр., „Соломонов печат", „шестострани". Он је настао прожимањем два троугла, што указује на јединство супротних међузависности као општи израз космичког јединства. Истакнути пунктови овог знака означавају четири елемента (ватру, воду, ваздух и земљу), а остали пунктови њихова својства (врућe–суво, влажно–хладно). Фулерова хексагонална конструкција је оптимални облик просторности затворене форме, чији конструкциони склоп чини парадокс тиме што је пречник већи, конструкциони фактор сигурности је израженији. Купола је, такође, скоро идеалан пројекат, лако покретних и монтажних објеката који се лако транспортују и подижу на неконвенционалним локацијама.



Сл. 170. – Биљка *Laserpitum siler*

VI. ФОРМА И САДРЖАЈ

Визуелну форму чине она обележја која се могу одредити представом некога или нечега што је у реалности или у уобразиљи виђено. То значи да је посматрани облик остао као материјално постојање у простору, а да је његов лик преузет у једном примерку или у више примерака и представљен у другом простору. Представа је, дакле, представљена или симболизована форма онога што је као стварна форма остало у свом простору, тамо где је и било. А то нас одмах упућује на ТО КАКО СЕ НЕШТО МОЖЕ ПРЕДСТАВИТИ. Форма одговара на питање *како* а садржај на питање *шта* је представљено.

Ако постоји реална форма, може настати неко значење представљањем у измењеним просторним околностима. Да би се успоставио основни однос између онога што се посматра и онога што је представљено, потребан је визуелни минимум трага, контуре, помоћу које успостављамо однос према посматраном. Тек пошто се представљено оформи као препорука за одређено значење, може се говорити о садржају онога што видимо.

У визуелном представљању форма настаје применом одређених средстава и начина за остваривање лика симбола или знака. Значења су дата оним што је представљено и ту се зачиње смисао садржаја ОНОГА ШТА ЈЕ ПРЕДСТАВЉЕНО. Као што је контура за визуелну представу минимум у којем се препознаје форма, тако је основно разумевање смисла те контуре услов наговора за постојање неког садржаја. Свако даље усложњавање односа форме и садржаја не мора бити праћено усложњавањем форме. То значи да и једноставна контура може имати врло сложен садржај. Односе визуелне форме и садржаја усложњавају материјал, употребљена средства и начин обраде материјала. Односи материјала и форме и форме и садржаја одавно су предмет изучавања и настанка целовитих теорија. Било је разних тумачења и схватања односа форме и садржаја, па чак и таквих да не постоји разлика између њих. Тај однос ми данас УСПОСТАВЉАМО РАЗУМЕВАЊЕМ ДАТОГ МАТЕРИЈАЛА У ОДРЕЂЕНОЈ ФОРМИ УСМЕРЕНОЈ НА ОДРЕЂЕНО ЗНАЧЕЊЕ. Историјски гледано, схватање форме и садржаја кретало се од митског и ритуалног ка религијском и историјском, до естетског. Естетика као наука о лепом обухвата, поред тог појма лепо, више других категорија, као што су: комично, трагично, узвишено, љупко и ружно. Тако је форма постала предмет садржаја који се из ма како ма-

теријализоване представе чита у некој од ових категорија, при чему се углавном мисли на класичну уметност. Форма и садржај су такође испољени у одређеном стилу са којим чине целину. Стил или правац су пратиоци и обједињитељи одређеног схватања форме и садржаја, који се такође, по правилу, увек разликују од оних у претходном стилу. То значи да се у обележјима стила увек препознају одређена обележја форме и садржаја.

Поменути минимум неког визуелног трага којим се најављује форма назива се графем. То је нешто што још нема значење одређеног садржаја али је довољно визуелна чињеница да се може назвати формом. Ова појава елементарног наслућивања неке визуелне чињенице има велики значај у неким видовима савремене уметности, као што су концептуална уметност, визуелна поезија, минимал-арт. У савременој уметности често наилазимо на нешто што је тешко препознати, тешко довести у везу с оним из чега је произашло. То ствара тешкоће нарочито у одређивању садржаја, јер садржају претходи могућност именовања облика, појаве, стања или догађаја. Садржај се препознаје тек када се уочи смисао форме. Али постепено се чак и у тешко „читљивим" визуелним чињеницама у савременој уметности наслућује како се могу препознати форма и садржај, односно једно од могућих значења садржаја. А садржај може бити све што форма самим тим што постоји може значити, што ће рећи да се пре може наслутити него препознати. Тако је у савременој уметности могуће спознати садржај као начин постојања форме. Потребно је имати у виду и огромно искуство у одгонетању значења трагова у одређеном материјалу која су оставила оруђа (средства) обраде. Такође се могу препознати енергија унета у конкретан траг геста, јачина притиска, количина и квалитети одређеног материјала и све то као чиниоци новог читања значења садржаја који сугерише постојање саме форме.

У том смислу у неким делима савремене уметности, првенствено нефигуралне, форма и садржај се могу схватити као једно, односно у истом значењу као што су у истом значењу време–простор, боја–форма.

Вежба

1. У секвенци од шест слика 10 × 10 cm, постављених у низу слева надесно (или три горе, три доле) техником колажа и монтажом испричајте неку причу без текста.

КУЛТУРА ГРАФИЧКОГ ОБЛИКОВАЊА

Знак и значење (савремени графички знак)

Крајем XIX века настале су значајне промене у схватању значења информација, њихових могућности и средстава. Јавно информисање плакатима и другим визуелним посредницима све мање користи

опширан опис помоћу штампане речи, тражећи могућност да обликом и бојом и на сажет начин искаже одређену поруку. Ако се сетимо плаката које је крајем XIX века радио Тулуз-Лотрек (Toulouse-Lautrec), схватићемо да се плакат мало разликовао од његових слика, а тада се и сматрало да су плакати у ствари „слике које се могу користити за плакат". Колико год плакат био аутентичан по индивидуалном стилу уметника, толико је тај плакат изван захтева које савремени плакат подразумева.

За плакат XX века постаје битно да је његова појава на јавном месту више допринос култури догађаја за који је креиран, него пука информација о њему. Та специфичност је нарочито актуелна данас када је плакат у систему информисања знатно испод осталих јавних гласила, међу којима је телевизија на првом месту. На пример, ако на скали од један до десет желимо да успоставимо редослед ефикасности информисања, плакат ће бити тек на седмом месту. Савремени плакат као визуелна чињеница у простору заправо информише само да се нешто дешава, а о томе шта се дешава, када и где, ефикасније говоре други посредници у систему информисања.

Успешан плакат је данас онај у којем је „пронађена боја догађаја". То упућује на идеју да се савремени плакат одређује и процењује по томе колико је он сам догађај у догађају о којем информише.

Већину визуелних знакова можемо груписати у неколико целина које имају заједничка обележја на релацији: идеја – изглед – функција – значење.

Али, прво, шта је знак? Према грчкој речи *semeïon* и латинској *signum*, знак је нешто што упућује на значење, предмет, облик који може нешто да значи. Ниједан предмет – облик није знак по себи, већ то постаје увек у поређењу с неким другим предметом – обликом. Значење је оно по чему неки предмет, догађај или поступак нешто значе. Значење неког облика – знака не тумачи спољни изглед нечега, већ неко унутрашње својство које је често скривено и које ваља открити. Такође, значење није сама појава, догађај већ је нешто и изван тога.

Знаком и значењем баве се многе научне дисциплине, нарочито лингвистика. Навешћемо само једну поделу знакова. То је подела на природне (оне који су слични и у некој су тесној повезаности) и вештачке (конвенционалне). Вештачки су они које једна одређена група или заједница прогласи оним под чиме сви њени чланови исто подразумевају. Тако се, на пример, санитарне просторије за жене негде означавају фигуром у сукњи, а за мушкарце фигуром у панталонама, другде представама женских или мушких ципела, а понегде и једноставно словима Ж и М.

Симбол (грч. σιμβολοη – знак, белег, смислена слика, лик, приказ нечега што у себи носи духовна обележја) може бити истовремено и знак и представа, што ће рећи да се он изражава знаком и представом. На пример, ако кључ дводимензионално представимо, у том цртежу ћемо препознати облик предмета, и то је онда представа. Ако исти цртеж угледамо на фирми неке радионице, онда је то знак да је то бра-

варска радња. Али, кључ на производима неке фабрике чарапа већ је симбол тог произвођача, који има много шире значење од самог нацртаног лика: пре свега квалитет материјала и израде као „кључ“ производње, пословног успеха, гаранције да ће производ задовољити купца. Симбол – за разлику од знака, по правилу, има значење удаљеније од значења самог лика. Постоји блиска веза између самог знака, његовог значења и означитеља (онога који ствара или поставља знак), док код симбола означитељ може бити сасвим нешто друго или неко други који успоставља значење. На пример, бело је симбол душе, али се не зна ни ко му је, када и како дао то значење.

Облици, појаве и стања као могућности визуелних значења у графичком обликовању

Облици, појаве, стања и догађаји, који у класичном смислу нису примерени конвенцијама визуелне знаковности, постају у новије време све одређенији вид друге врсте визуелне читљивости. Ту се првенствено мисли на ново поимање нераздвојности боје од облика (јер боја сама јесте облик), што се, после апстрактне ликовне поетике боја–облик, уопштава неком врстом трансфера између слушних феномена, писане речи и осталих визуелних сензација у значењима: представа, симбол, знак. Боја по себи престаје бити само део хроматске скале, она већ као „неутрални“ индустријски производ савременим визуелним искуством постаје употребљиви аналогон у комуникацијском или неком другом систему праксе, у конкретностима визуелне културе или у уобразиљи. У примењеним истраживањима, на пример у биологији и хемији, боја–форма је поуздан показатељ разних групација, константа, односа, издвајања, сличности и разлика грађе и функционисања појединих елемената у живој и неживој природи. Бојени спектар је утемељен у системе и методе изучавања неких астрофизичких и космичких облика, појава, стања, па према томе и простора као најширег појма у коме се свет празнине и облика налази и открива.

Знак олимпијаде. – Прве олимпијске игре одржане су 776. год. пре н. е. у Атини. Укинуо их је цар Теодосије I 393. год. н. е. а обновио Барон Пјер Кубертен (Pierre de Coubertin, 1896). Знак означава пријатељство и јединство свих народа света. Пет повезаних кругова: плави, црни, црвени, жути и зелени бојом сугеришу расе, народе и поднебља (Аустралија – зелено). Кругови су преузети са олимпијске заставе из 1913. год. а први пут као самостални знак били су заступљени на Седмим олимпијским играма у Антверпену 1927. године

Информацијско-комуникацијски системи и конвенције све више упућују на боју–облик као свакодневну чињеницу збиље, управљања и понашања у јавном саобраћају где неколико боја–облика регулише правила понашања учесника у саобраћају. При томе демонстрирају стандарди технике и технологије чија обележја посредују у односу друштва, појединца и околине. Масовност и начин функционисања тих јавних показатеља стања, врста и темпа живљења и понашања осликавају друштвени динамизам у времену и простору.

Знак фирме „МЕРЦЕДЕС“ за производњу возила. Круг представља планету Земљу. Горњи крак означава производни план за ваздухоплове, а доња два крака производни план за возила која се крећу на копну и по води. Настао је почетком XX века.

После друге половине XX века ликовна уметност је за визуелну осетљивост однеговала тако широко препознавање збиље и уобразиље да ма шта, постојањем боје-облика, у природи опажено или начињено људском вољом, стиче одређену преводивост у конкретну знаковност.

После 1910. године све појаве и поетике савремене уметности носе превагу урбане знаковности над облицима, симболима и знацима проникнутом у условима ловачко-аграрне свести. Овде не треба мешати мотиве из природе и однос према природи, односно имитирање њених облика. Облици савремених визуелних уметности подразумевају природу као саставни део дневне збиље а не као посебан идеал коме се уметност посвећује. Представе и симболи облика природе као визуелне сензације све више су у значењима употребности и ефикасности као, на пример, разни плодови у ТВ-реклами. Сами облици природе визуализовани масовним посредницима изгубили су своја природна обележја, јер их је реклама „обрадила“ и преобратила другим ракурсима посредног виђења, крупноћом плана, врстама обојености изван њиховог локалног тона и реалних димензија. Тако природни облици представљени у јавним посредницима постепено стичу статус савременог мита, јер се истицање природе и природног често узима као посебна предност над вештачким. Такве визуелне поруке све дубље утемељују предност над вештачким. Такве визуелне поруке све дубље утемељују идеализацију схватања животне средине. Парцијални повратак природи, барем што се аудио-визуелне рекламе тиче, има своју урбану окосницу.

Један од примера за то је и реклама Вулмарка (Woolmark) чији знак стилизованог клупка плетива налази своје опросторење на манекенима одевеним у одећу од „чисте рунске вуне“. Вуна и производи од ње, као дуговековни облик осмишљавања одевних и других предмета, тек су 1937. године заштићени међународним знаком Вунарског удружења (секретаријата), које је тада објединило заштиту произвођача вуне у 90 држава. Знак је пројектовао Франциско Сароље (Francesco Saroglio) из Милана. Као свеопшти знак који заштићује преко 14 000 међународних лиценци, промовисан је 1964. године. Шема намотавања клупка у три правца, као идеја о тродимензионалном облику, остварена је помоћу пет линија, чије „нити“ обухватају пет континената. Одевни предмети с овим знаком које носе живи модели по идиличним оазама руралне околине, јесу само тренутак сећања на порекло природног материјала (вуне) који након тога више нема никакве везе са својим пореклом.

Свеприсутност савремене рекламе, веома често, занемарује садржај до те мере да се постепено губи однос према ономе о чему је реч. На том путу је реклама за производе кока-коле. Њен суштински смисао данас се односи више на флаше (визуелни ефекат) него на течност (садржај).

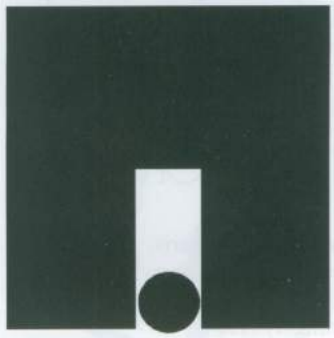
Новији стандарди визуелне знаковности имају заједничку обликовну основу у сугестијама просторно-временских и процесуално-динамичких својстава означеног појма или облика. Њихова визуелна читљивост стварности и уобразиље преведена је у логику значења апстрактних облика које су сугерисале углавном геометријска апстракција и осавремењена форма типографског знака. Заједничко им је обележје посредно сећање на неке антропометријске јединице, затим митско-религијске основе прошлости и савремени однос према техници и технологији, из којих се могу разумети метода и стандард савременог графичког обликовања.

Знак фирме Wallis laboratory из Лондона, која производи разне таблете, произишао је из тактилно опажајних искустава држања, нпр. малог округлог облика (таблета, куглица) придржаваног између палца и кажипрста. То исто искуство је примењено и у неким спојевима у којима се с бочних страна нешто придржава или фиксира, на пример, драги камен у кругу прстена.

Према визуелно графичким особеностима овај избор знакова и симбола, као пресек визуелног исказа најразличитијих области друштвене збиље у данашњем свету, има заједничко полазиште у поимању стилизације визуелних узора са свим обележјима и значењима релације прошлост–садашњост. Ови знаци обликованим елементима изграђују услове за интернационални језик визуелног комуницирања, као и савремену свест о ефикасности разумевања широке социо-културолошке основе којом се прошлост појединих народа и средина повезује са њиховом садашњошћу. Они су такође степеновање културе ка апстрактном мишљењу и уопштавању означеног. Графичко-визуелни смисао, у овом избору знакова, пројектује осам целина које се не односе на хронолошко историјске условности (иако се оне овде веома уважавају), већ првенствено на логику и ниво свести о осавремењавању визуелног дејства означеног.

ПРВУ ГРУПУ чине они знаци који графичко-визуелним условностима носе широку основу сећања на општа искуства о људском раду помоћу мануелних поступака, где рука или цело тело истовремено и придржава облик–предмет и обрађује га. Из таквих могућности у знацима ове групе

Wallis Laboratory London
Производња таблета (1966)
Дејвид Лок и Тор А. Петерсен
(David Lock and Tor A. Pettersen)



Мерни инструменти (Meracie Pristroje n. p. Братислава)
Франтишек Бобан (Frantisek Boban) (1968)

утемељене су антропометријска и ергономска основа мерних односа (пропорција) између тела, инструмента рада и обрађеног предмета, који су у нормалним околностима одређени величином шаке, онога шта и како она чини. На већ поменутом примеру знака фирме Wallis Laboratory и његове могуће везе са представом двеју женских фигура из фонтеблонске сликарске школе може се разумети смисао знака фирме Merci Pristroje n. p. (Братислава), која производи мерне инструменте. Овај знак сугерише функционалност обухватања, односно придржавања, као и знак Wallis Laboratory, једино што је овде сугерисана логика покретљивости шаке као следеће фазе превођења органског у механичко, неорганско својство прихватања, обухватања, држања облика. У том знаку се, осим механичког функционисања, види и индустријски стандард онога што знак означава. Очигледно, знак упућује на прецизна мерења хиљадитих делова малих јединица и функционише на принципу шибера, француског кључа, стеге, клешта.

Кратак преглед знакова ове групе указује на антрополошко-антропометријска полазишта и механичко-индустријска исходишта означавања и посредовања човека и његових помагала у процесу рада, понашања и мишљења.

ДРУГУ ГРУПУ знакова чине они који подразумевају затворен систем просторних чинилаца означеног.

Знак часописа студената архитектуре „Мелпомене“ има вишезначно полазиште.

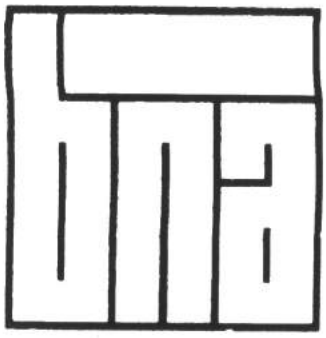
Горњи редови у разним правцима линија артикулишу условности простора архитектуре, како конструкционим чиниоцима, тако и едукативним поступцима који воде ка идеји о архитектури као феномену употребног облика у простору.

„Melpomene“, Paris, часопис студената архитектуре Адријан Фритигер (Adrian Frutiger) (1964)

Реч Melpomen (име једне од девет муза), настала из разних линеарно просторних помака, профила и распореда, коначно се оформљује „доласком из позадине“, чиме актуализује историјску (временску) димензију градитељског искуства. Мелпомена (Муза трагедије) овде није буквално узета у одговарајућем контексту, већ у једном ширем поимању збиље (логика графичких елемената), коју човек памти и изграђује и, по правилу, увек јој мења првобитно значење.

Реч Melpomene у овом контексту садржи погодност просторно архитектонске структуре у виду вертикалних, хоризонталних, дијагоналних и кружних елемената који је сачињавају.

Знак фирме Bond van Nederlandse Architecten из Амстердама елементима почетних слова фирме (BNA) обједињује скоро целокупно градитељско искуство прошлости и садашњости, односно узајамност неопходних елемената конструкције и функције посредством значења стубова-носача и њиховог архитравног премошћења. Словни знаци BA овде важе као носачи а N као пролаз, врата. Прорези у површини слова, њихов положај и ритам у квадратном простору, освешћују идеју по спојевима грађевинских елемената, односно фугама. Правоугаоник изнад ова три слова (надвратник, архитрав) логично се уклапа у тело знака B, повезујући истовремено NA на исти начин као што се елементи камена или опеке међусобно повезују сухозидом или малтером. Ови знаци чине кохерентно сазидану целину чија се повезаност површинама претворила у јединствену масу коју обједињује основа квадрата.



Bond van Nederlandse Architecten
Амстердам
Удружење архитеката Ото Труман (Otto Treumann, 1969)

Знак фирме Veba успоставља илузију о кубичном простору помоћу три словна знака V. Они истовремено демонстрирају у дводимензионалној равни шест страница коцке, што истовремено значи и сагледивост облика из најмање три стајалишне тачке. Простор белих прореза (без којих би овај знак био представа коцке), указује на идеју о тродимензионалном обухвату простора, који у горњој површини и двема бочним површинама довољно сугерише свој истосмерни континуитет „с ону страну коцке". Положај овог знака у простору не подразумева ослонац који би дотакла једна површина коцке. Према томе, овде је конкретнији визуелни настанак коцке истовременим доласком у одговарајући спој три знака (V) „који ће се ускоро истопити" и претворити у кохерентну масу коцке.

Veba Herne
Индустријски комбинат
Улф Допкин (Ulf Döpking, 1969)

Знак фирме Indrofa опросторује знаковност, такође, идејом о коцки у простору. Знаци IN и пола D припадају једној равни а друга половина D и RO – другој. Прелом знака D остварује убедљиво покрет речи INDRO и то чини основу за сугестију бочне површине коцке која се препознаје местом читања знакова FA: Додавањем броја 66 постигнута је визуелна убедљивост постојања те бочне странице.

Indrofa Stutgart
Међународни сајам намирница
Петер Вебер (Peter Weber, 1970)

ТРЕЋУ ГРУПУ знакова, симбола и њихових значења чине они који имају најширу антрополошко-комуникацијску основу у категоријама човек–простор–време; рад–понашање–мишљење. Због тога су они у природи ствари и најбројнији и у знаковном смислу најопштији. Ова група знакова, поред бројних разлика у њиховој намени, нивоу

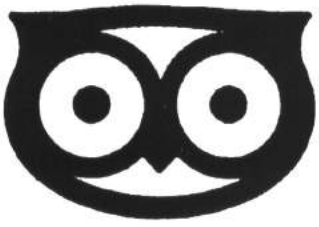
Trident Research & Development Ltd. Toronto, Ontario
Истраживање и развој, фирма Тридент
Лесли Смарт (Leslie Smart, 1968)

савремене свести у обликовним могућностима графичког исказа појединих средина, народа и култура, има заједничку основу и у односу према природи и етичким критеријумима, када се мисли на човека и на смисао његовог постојања и рада.

Знак фирме Trident Research & Development Ltd. из Торонта, који се односи на истраживање мора, има у основи прастару идеју о заштитнику мора – Посејдону са трозупцем (његовим атрибутом господара мора). Савремено схватање истраживања мора подразумева и заштиту онога што се истражује. Црни кругови на врховима трозупца уопштавају искуства о сондирању као општем појму трагања и откривања.

Orphée Torun
Орфеј, Друштво љубитеља музике
Адам Мозијановски
(Adam Mtodzianowski, 1966)

Знак Удружења музичара из Торуња упућује такође на митску фигуру Орфеја, чији лик у графичкој стилизацији носи сва обележја давног времена (одећа, лира), али у детаљу који представља лице (око, нос, уста) стоји стилизована 1/8 ноте као савремена ознака везе садашњости са прошлошћу.



Booksellers, Organizations in Denmark Sweden and Switzerland
Организација продаваца књига у Шведској, Швајцарској и Данској
Ерик Елегард Фредериксен (Erik Ellegaard Frederiksen, 1969)

Знак организације за продају књига у Данској, Шведској и Швајцарској има стилизовану главу сове, античког симбола мудрости. Графичка обрада овог знака (црно-белом поделом) освешћена је савременом типографском логиком за његово умножавање. То има за последицу вишезначност погледа два совина ока. Контура главе је истовремено трансмисиони систем који покрећу трењем два ока–точка, што визуелно означава и појмове преносити, путовати, премештати (књиге).

Знак Missionary and Ecumenical Council of the Church of England има шематизовану представу рибе, првобитни хришћански визуелни симбол, чији је лик произашао из речи у акростиху ihtios (на грчком риба), а чиме су исказани Христови атрибути. У хришћанској иконографији риба као визуелни симбол везана је за представе Христовог живота и чуда (*Чудотворни риболов, Христос храни народ, Тајна вечера, Прабедни Јона*). У овом примеру риба је сведена на елементарну представу у којој је изгубљено обележје одређене врсте рибе. Она је сведена на општи визуелни појам, као што се знаком–симболом рибе жели дефинисати најопштија идеја о хришћанству. Представа рибе у савременом облику сведена је на риболику форму, при чему се посебно водило рачуна о белој површини – риби унутар контуре (симбол спиритуалности).

Missionary and Ecumenical Concil of the Church of England London
Мисионарски и екуменски савет, Финансијска сарадња у црквама
Кеит Миргатрои
(Keith Murgatroyd, 1966)

ЧЕТВРТА ГРУПА знакова посредно се односи на визуелне чиниоце засноване на идеји о тродимензионалном опросторењу. Захватање треће димензије овде се базира на принципу Мебијусове траке (пример М. Била).

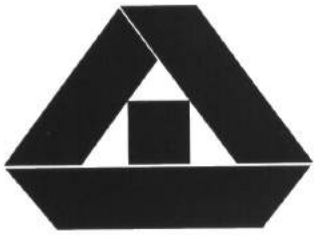
Макс Бил (Max Bill)
X = X (1942)

Знак Кооперације шведских потрошача из Стокхолма садржи тордирану траку (за 180°), чиме је добијена хоризонтална осмица. Затворени круг симболизује континуитет обима, количину материјалних добара, а увијање криве линије означава простор, циркулацију унутар те задатости. Међутим, ово је аутономан знак, независан од асоцијација, суштински произишао из начина писања–цртања плошном четком, односно ширим пером–трском.

Кооперација шведских потрошача (Swedish Consumer Co-operation), Стокхолм
Организација за сарадњу потрошача
Бјерн Петерсен и Пол Персон
(Björn Petersson and Paul Persson, 1967)

Светска изложба, Осака 1970.
's-Gravenhage (Stichting Wereldtentoonstelling Osaka 1970 's-Gravenhage)
Холандски павиљон на изложби 1970, Осака (1969)

Знак холандског павиљона на Светској изложби у Осаки 1970. заснива се на идеји о кружној траци, увијањем преломљеној под углом у три тачке, при чему се добијају три једнака елемента у равни. Мали бели троугао у центру упућује на поступност ломљења траке, чиме се утиче на идеју о току и времену настанка знака из круга а не посебним додавањем и слагањем три одвојене траке у овакав визуелни поредак. Коначно значење овог знака сугерише и флексибилност бленде у смислу шири–ужи отвор као поглед на (у) свет.



Tekniska Verken Linköping
Техничка служба за загревање путева и одржавање електричних инсталација
Ове Енгстрем
(Ove Engström, 1970)

Знак техничке службе за загревање путева и одржавање електричних инсталација фирме Линкепинга из Финске има исту визуелну основу у формулисању знака као и знак холандског павиљона у Осаки. Једино је овде друкчије организован центар знака, у чијем белом троуглу стоји квадрат као општи знак услужног центра за шире подручје.

Заједничка формално визуелна обележја овог знака и ове групе знакова указују на осамостаљена значења знака и функције означавања. То су скоро апстрактна визуелна значења којима се не описује делатност одређене фирме, већ осмишљава њена посебност визуелно-знаковним дејством.

Fondación José Marfa Aragón, Buenos Aires
Фондација Хозе Марија Арагон Истраживања и развој технике, науке и пољопривреде
Норберто Копола
(Norberto H. Coppola, 1973)

Знак фондације Хозе Марија Арагон из Буенос Ајреса садржи форму слова А која је (као и знак Корпорације за филм и хемикалије) састављена од елемената покренутих у торзији, односно изометрији просторних усмерења. Овим знаком се означавају истраживање и развој технике, науке и пољопривреде. Слово А (почетно слово од Арагон) и само значи развојност. То је могућност промене од статичког конвенционалног просторног односа у сложенију структуру.

ПЕТА ГРУПА указује на систем знакова насталих у оквиру идеја о дејству спољних чинилаца у обележјима обликовног процеса при формирању изгледа знака. По правилу, то су односи и значења белог у црном. Беле површине унутар знака улазе у црну површину из једног правца или више праваца споља, којима се некадашња црна раздваја, цепа, али задржава основну идеју о целини обједињеношћу контуре (троугао, круг, квадрат и др). Ова група се знатно осамостаљује као знаковни систем у релацији знак–значење, јер само елементарно дугује неким конкретним асоцијацијама на непосредност означеног. Црне површине разбијене белим истовремено су и „позив" за њихово спајање у центру. То је заједничко обележје најопштијег означавања неког центра, пункта, полазишта.

Знак фирме за дистрибуцију штампе у Копенхагену садржи стилизовано слово р (почетно слово од Press). Уласком беле траке у црни круг, при чему се р формира у шеми круга, зачиње се „мета" а означава центар. Улазак р у центар је и истовремени излазак из њега (круг-ротације) у спољни свет.

Den Danske Presses Faellesindkobs Forening
Copenhagen
Дистрибуција штампе
Мортен Пец–Шу
(Morten Peetz-Schou, 1970)

Знак бугарске фирме Аутотранспорт заснива се такође на основи црног круга који пресецају беле ломљене траке, које исписују АТ (почетна слова аутотранспорт). Улазак и излазак као истовремено значење односа споља–изнутра у шеми круга, означавају основну делатност ове фирме. Посебна је околност што словни знаци АТ у овом примеру подразумевају истовремено оба писма (ћириличко и латиничко). Бугарска је ћириличко подручје, али у контексту осталих знакова овде изабраних ови знаци важе као латинička варијанта писма. На тај начин овај знак означавањем транспортног усмерења превазилази оквир национално локалног подручја и улази у шири статус интернационалног означавања фирми.

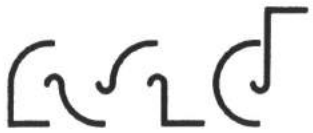
Аутотранспорт
Транспорт
Антон Месхајев
(Anton Metschkuev)

Лесна индустрија „Јеловица“
Шкофја Лока
Индустрија дрвета
Марко Деу (1966)

Знак Индустрије дрвета Јеловица из Шкофје Локе шематизује општи појам дрво. Црни круг – окружје, шуму, уједно је и могући изглед попречног пресека трупца. У уопштавању овог знака постоји важан однос према дрвету, при чему треба имати у виду његов изглед, начин сечења и схватање индустријске обраде. Сегменти црних и белих површина указују на принцип непоновљивости облика и редоследа, што у ширем смислу означава однос природне аморфије према шематизованом индустријском поступку и продукту.

Yee-Brandley, Airport Engineers
Honolulu, Hawaii
Ји – Бредли аероинжењери
Аероинжењеринг
Кларенс Ли
(Clarence Lee, 1969)

Знак Аероинжењеринга – Хонолулу (Хавајн) више упућује на сличност са познатим знаком који симболизује захтев за тоталним атомским разоружањем (који је инаугурисао Раселов суд а прихватила га хипи-култура као знак на мир), него на означавање онога чему је намењен. Овај знак у ширем полазишту садржи шему савременог авиона, али убедљивост његовог визуелног знаковног дејства више је везана за сличност са поменутим хипи-знаком за мир.



Method Design Cinsinaty, Ohio
Дизајн метод
Графички дизајн Гордон Салроу
(Gordon Salchou, 1971)

ШЕСТУ ГРУПУ знакова чине они који за обликовно полазиште имају идеје о двојним односима, као што је сусрет спољашњих и унутарњих визуелних елемената осмишљених средиштем знака.

Знак једне фирме за графички дизајн „Дизајн метод“ из Синсинатија обликован је сусретом црно-белих површина (споља–унутра), и то на оној граници читљивости почетних слова (MD) где словни знаци постају и апстрактна арабеска. Нацртни делови црне линије слова, у ствари, одређују ту границу читљивости, али основно обележје овог знака чини варијација трију елемената у простору који као „срећан су-

срет" означавају слова MD. Та три графичка елемента су: крива са кукицом на једном крају, полукруг и дуж. Ако се ови графички елементи не везују за значење слова MD, онда њихово налажење у простору стоји на граници између аморфног и геометризованог.

Знак за Октобарски салон (ликовна манифестација 1969. у Београду) успоставља однос између круга и квадрата. Бела трака-спирала у квадрату својим током одгонета ћириличке словне знаке СО (Октобарски салон). Читање СО а не ОС, почетна слова Октобарског салона, долази од логике почетка настанка спирале која иде од периферије квадрата слева надесно ка центру. Завршетком беле траке у средини црног квадрата такође је сугерисан значај централног дела (централни догађаји) у видном пољу знака. Овај знак стоји на граници орнамента, словног знака, шеме пресека шкољке или пужа.

Октобарски салон Београд
Културни центар
Драгослав Стојановић
(1969)

Знак који означава јазавца на путу у националном парку Јосемаит (Yosemeite) у Калифорнији сугерише конвенцију понашања према животињама, што се схвата као упозорење и као забрана (стилизовани отисак шапе у кругу). У овом визуелном исказу знак би био најпрецизније преведен као опште значење заштите животиња. Отисак шапе јазавца узет је јер се има у виду његово релативно споро кретање и потреба за заштиту ретких примерака његове врсте.

Yosemite Park and Curry Co.
California
Национални парк Јосемаит
Јазавац на путу
Г. Дин Смит
(G. Dean Smith. Inc. 1968)

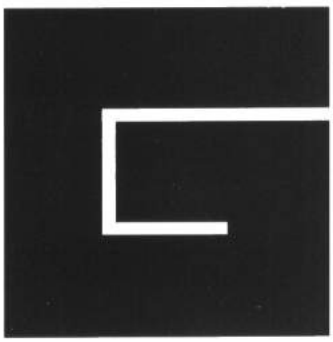
Mücsarnok Kiállitási Intézmény, Budapest
Институт за изложбе
Георг Конечни
(György Konecsni, 1968)

Знак Института за изложбе из Будимпеште има основну идеју о гледању, посматрању. У отвор између палца и кажипрста руке смештено је „око", поводом кога се цео знак претвара у главолику форму. Гледање кроз отвор палца и кажипрста означава и уски оквир који условљава одређеност видног поља као, на пример, оног поља које условљава димензије оквира слике. Коначно значење овог знака односи се и на гледање, изоштравање, изоштреност погледа, несвесни однос према гледаном, а то значи селективност.

Знаковност СЕДМЕ ГРУПЕ знакова заснована је на форми почетних слова назива фирми које означавају. Таквих примера има и у другим групама, што чини опште место у савременом графичком дизајну, али знаци у оквиру ове групе имају знатно одређеније идеје о односима словног знака као визуелне организације и значења конкретне делатности поменутих фирми. Неки од знакова ове групе кроз словни знак опросторују чак и шему амбијента одговарајуће фирме.

Љубљанска Банка
Ljubljana Bank
Јудита Скалар, Петер Скалар, Јанез Сухадолц, Матјаж Випотник (1972)

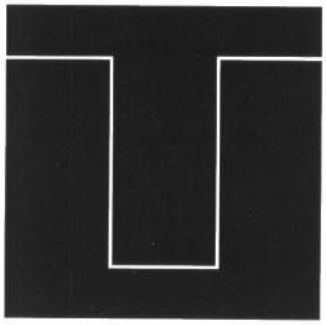
Знак Љубљанске банке из Љубљане веома редукованом формом словних знакова. LB (Љубљанска банка) успоставља такав однос између знака и означеног да се веза са словима готово губи, а знак прелази у скоро апстрактну аутономну визуелну чињеницу. У успостављању односа LB полазишта су била словни знаци из летрасета, али међузависност слова у оквиру овог знака укида и ту помисао. Знак L је на крајевима косо одсечен тако да је у словном типу изгубио од конвенције читања знака L, а знак B добијен је друкчијим постављањем знака A. Овај знак Љубљанске банке савременом графичком обрадом и односима удвојености облика спада у лако памтљиве знаке и има своју непомућену аутономност.



Z. P. A. P. – Art Gallery, Варшава
Еугенијуш Лебелт
(Eugeniusz Lebelt, 1964)

Знак Art Gallery (Уметничка галерија) из Варшаве заснован је на словном знаку G (галерија) који је угаоно уписан у квадратну основу. Улаз беле траке споља горе десно у црни квадрат сугерише организацију галеријског простора и правац кретања. Без обзира на то да ли је простор ове галерије дословно у облику слова G, овај знак добро сугерише галеријски амбијент и логику његове намене, нарочито правац кретања посетилаца.

Знак фирме Union Tiefbau за нискоградњу из Минхена, која обавља подземне радове – конструкције, заснива се на значењу односа споља–унутра, при чему су конструкционо обједињени елементи знака од почетних слова фирме (UT). На квадратној површини знак T вертикалним краком упада у средиште празнине знака U, а хоризонталним крацима T се ослања на бочне краке знака U. То је типичан пример односа позитива према негативу, који се додирују у свим тачкама. Положај ова два знака, чак независно од означавања фирме, строго је међусобан тако да се савршеним поклапањем облика слова створио блок недодирнутих елемената (T позитива са U негативом). Када би се ова два знака сасвим спојила, изгубио би се њихов словни смисао а од њих би се изградио само црни квадрат. Прецизност споја T–U сугерише смисао конструкције у подземним условима, што означава њену техничку беспрекорност. Однос споља–унутра, десно–лево и горе–доле обједињује ову конструкцију идејом трајног дејства међузависности елемената а то значи и смисао просперитета ове фирме.



Union Tiefbau GmbH,
Минхен
Подземни радови
Фам Фу Он
(Pham Phu Oanh, 1966)

Знак фабрике текстила и одеће „Кооперација Валтер“ у Олштину има за полазиште словни знак W који уједно сугерише дезен (пруге) и процес изласка тканине – траке из ткачког строја, где се трака формира око калема онако како се обично презентује у трговачким излозима. Детаљ спиралног тока у оквиру слова W у овом случају је ближи идеји о текстилу него о словном знаку, али би исто тако сваки продужетак тока ове спирале утицао на то да се изгуби идеја о производњи текстила, чиме је пронађена мера за осећање дејства словног знака.

Coo. Walter Olsztin
Фабрика текстила и одеће
Владислав Брикзински
(Wladyslaw Brykczyinski, 1968)

ОСМУ ГРУПУ чине знаци који су значењским разликама визуелно обједињени идејом о кругу–кугли.

У основи знака Секретаријата за техничку сарадњу са земљама у развоју из Копенхагена такође је једно бело S (почетно слово од секретаријат) које обухвата црни круг. Међутим, елементарну визуелну сензацију чине два црна облика, попут стилизованих крила, која један другог „јуре“ у кругу. Захват знака S у обиму црног круга симболизује тежњу тог секретаријата ка освајању неразвијеног света (глобус).

Secretariat for Technical Co-operation with Developing Countries Copenhagen
Секретаријат за техничку сарадњу са земљама у развоју
Бјорг Небел (Borge Nebel, 1969)

South Shore Plaza Boston, Mass,
Трговачки центар
Фредерик Ашер
(Frederick Usher, 1955)

Знак Трговачког центра (Sout Shore Plaza) у Бостону заснован је на стилизацији два S која се међусобно прате у контури круга. Та два S, почетна слова фирме, у ствари су једно S које чини круг. Тим обухватом и круг, та два S сугерирају волумен кугле. Сваки центар као основни појам о полазишту ка неком усмерењу подразумева ширење, излазак из себе, што визибилно чини покрет унутрашњег према спољњем. Закривљене црно-беле траке које улазе споља а излазе изнутра представљају сусрет оформљења волумена превођењем круга у куглу, што означава идеју о експанзији фирме.

Scott Paper Company Philadelphia
Произвођач папира
Џорџ Нелсон и Хирам Хаш
(George Nelson i Hiram Hash,
1962)

Знак фирме Scott Paper Company (произвођач папира из Филаделфије) има у основи слово S које хоризонталним положајем оштрих кракова сугерише закривљеност површине лопте. Црни кругови истих пречника изнад и испод положеног S одговарају удубљењима крајева S, као да су ти кругови из њих изашли и на тај начин оставили опцртану белину. Распоред ова три облика истовремено се понавља у кругу и квадрату. Кругови испод и изнад црне тачке положеног S су „ваљци" између којих ротацијом излази трака–папир.

H. Te Lake Düsseldorf-Oberkassel
Произвођач кинетичких предмета
Бруно К. Вајс
(Bruno K. Wiese, 1967)

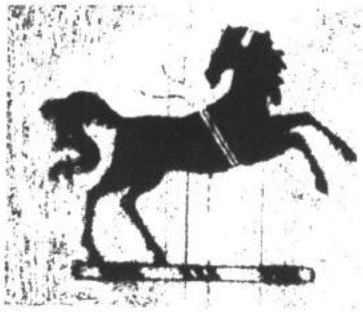
Знак фирме H. Te Laake из Диселдорфа, која производи кинетичке предмете, произлази из идеје о кругу наслућивањем словних знакова који круже, стално се „помичу", излазе у видно поље и губе се на рубовима круга (кугле), одлазе „с ону страну" његовог волумена и поново се појављују пред гледаоцем.

Историјски гледано, посебно место у пројектовању знакова појединих фирми имају знаци углавном енглеских фирми с краја XIX и почетка XX века. Већина тих знакова је визуелно описана, на њима се може разумети не само врста делатности већ и пропагандна усмереност поруке знаком. Знаком се, на првом месту, истиче традиција породичног бизниса а тек онда врста и квалитет производа.

Фирма Џони Вокер (Johnie Walker) бави се производњом и продајом шкотског виски ја. Џони Вокер је бивши власник бакалнице у којој је продавао вино и друга алкохолна пића. Године 1820. нацртао је самог себе. Према том цртежу је његов унук Александер Вокер поручио од дизајнера Тома Брауна (Tom Brown) да као знак за виски наслика његовог деду у ходу. На предлог једног пријатеља, поред портрета дописана је и изрека: „Џони Вокер, рођен 1820. и данас јак као и онда."

Johnie Walker (Џони Вокер) производи и продаје шкотски виски John Walker (1820); власник бакалнице дизајнер Tom Brown (1820)

Лојдс Бенк (Lloyds Bank) названа је по презимену свог власника. Њен знак је црни коњ, а усвојен је 1884. године и преузет из ковачког заната у Великој Британији јер су ковачи претече британског банкарског система.



Lloyds Bank (Лојдс Бенк) (1884) Лојд је усвојио знак црног коња.

Тајмс (The Times) су дневне новине у чијем се заглављу налази симбол времена, и то као смисао годишњих доба (лишће) и као смисао трајања (прошло време). Лево је отворена књига са натписом Times past (прошлост), на траци у средини знака је натпис The Times (време), десно је књига са натписом *Future (будућност). Сат на средини знака показује 4,30 h (ујутро) што значи да јутарње новине излазе у то време, јер свако друго време после овога означава вечерње новине.* Описни знак Тајмса први пут се појавио 7. јуна 1804. године а верзију сличну данашњој пројектовао је Рејнолдс Стоун (Reynolds Stone) 1949. године.

The Times (Тајмс) – дневне новине
Дизајнер ове верзије је Рејнолдс Стоун (Reynolds Stone)

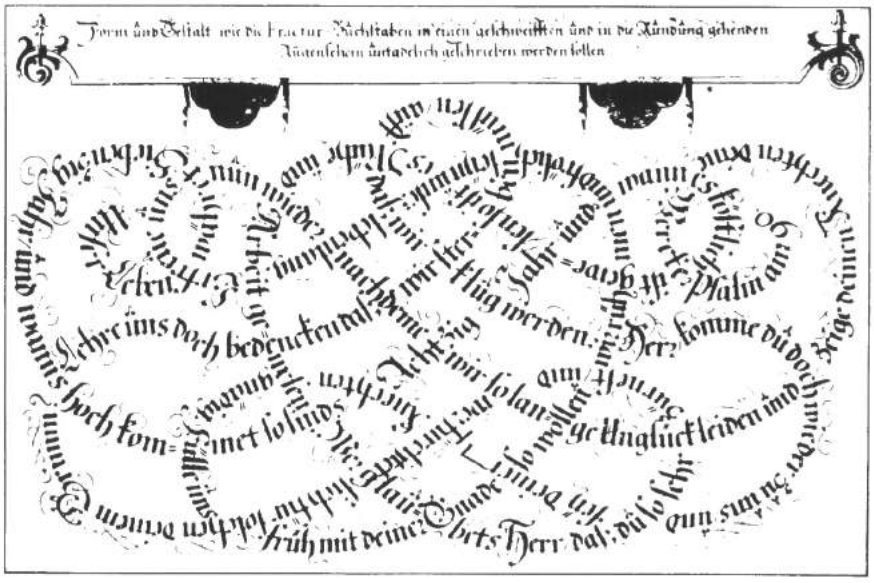
Ролс Ројс (Rols-Royce) фирма производи луксузне аутомобиле малих серија, чији стандард одговара круговима аристократије и богатих људи. Фирма је названа по свом сувласнику Чарлсу Стјуарту Ролсу (Charles Stewart Rolls), који је 1907. године почео да се бави продајом аутомобила, и по Фредерику Хенрију Ројсу (Frederick Henry Royce), који је производио електричне моторе. Знак је настао 1904. године од два почетна слова презимена сувласника фирме. Слова су у обележјима сецесије међусобно преплетена, што указује на однос сувласника фирме. Два „R" су такође у знаку орнаменталног преплета по типу иницијала који се гравирају на прстењу или у медаљонима.

Rolls-Royce (Ролс-Ројс) производи луксузне аутомобиле (1904)

УТИЦАЈ ВИЗУЕЛНОГ ЗНАКА НА ДРУГЕ ВИДОВЕ ИЗРАЖАВАЊА

Свако време, па и наше, у визуелном комуницирању и информисању ствара своја значења визуелне поруке. Савремени визуелни посредници у свакодневном животу су само различити весници догађаја, али филм и телевизија, а у новије време и видео, својим визуелним дејством скраћују реална пространства и време од извора догађаја до гледаоца. Писана реч је постала непрекидна маса најразличитијих

Labyrinth, a calligraphic *tour de force* taken from a German treatise on the 'art of writing' dated to 1736.



Сл. 171. – Лавиринт – калиграфска форма (Немачка уметност писања, 1736)

информација у дневној штампи, часописима, књигама. Скоро је немогуће све то пратити у оквиру конвенционалног језика. Тако је седамдесетих година XX века нагло порасло интересовање за један нарочит вид визуелног комуницирања у области уметности, а то је визуелна поезија. То нису уобичајене речи у стиху, већ визуелни знак, често графем, који се препознаје као поетско стање у визуелном доживљају. У малим форматима простора, најчешће на обичном папиру за писање А4, створене су визуелне сугестије о просторности космичких размера.

Сл. 172. – Доналд Егенштајнер *Тониџ*

За визуелну поезију могло би се рећи да је ИЗРАЗ ВИЗУЕЛНОГ ДЕЈСТВА ЗНАКА ЧИЈА ЈЕ ФУНКЦИЈА ПРЕУСМЕРЕНА. То значи да један знак у одређеним околностима (суседни лик, слово, цифра) може да има значење знатно шире од свог основног значења.

У таквој визуелној песми аутора Доналда Егенштајнера (Donald Egensteiner), названој *Тониџ* (*Tonnage*), што би значило терет, тонажа, суочени смо с општим значењем дејства великог на мало, што се види са сл. 172 на редовима ситних слова који се под теретом великих (Tonnage) угибају, „повијају леђа", те се, избачена из поретка у нормалним редовима, више не могу читати и постају безоблична маса. Када ову визуелну чињеницу приближно овако схватимо, онда реч *тониџ* препознајемо у најширем значењу речи притисак. Основна веза за речју притисак је сећање на настанак штампаног словног знака који се, као што знамо, отискује притиском ваљка. Значење се одмах затим проширује на смисао крупно одштампане речи *Tonnage*, чије се значење поистовећује силом, снагом, и везује за већ поменуто значење притиска, те све заједно задобија смисао притиска штампе (на јавно мнење), али и притиска на штампу (на пример, власти која захтева од штампе послушност). Тако читање речи и текста постаје излишно, а суштина значења преноси се на проблеме друштва, јавности, демократских слобода и др. Ова подела знакова је условна и треба је схватити само као информацију и предлог за могуће схватање. Међутим, мислимо да је и веома погодна за вежбе из области односа између знака и значења.

О ПРОЦЕЊИВАЊУ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

Људска делатност која се назива уметност од најстаријих времена је настајала као израз духа појединца или групе. Још у првим облицима сачуваним у материјалним остацима и у колективном памћењу, може се уочити да они нису само нешто што је давном човеку било потребно већ да садрже и умни напор, размишљање како да сачини облик који ће задовољити њега и друге. Од најстаријих времена људи су схватали смисао корисног и пријатног (оно што ми данас препознајемо као лепо) и такве облике истовремено означавали као чињенице вишега реда у животу појединаца и група.

Дуго времена се човек трудио да својим радом створи корисно и лепо, не стављајући свој знак, потпис, као доказ свог ауторства (осим на сликаним вазама у античкој Грчкој). Многи аутори дела веома значајних за људску културу, стваних током многих векова, остали су за нас анонимни. Наука је понекад успевала да до њихових имена дође на посредан начин. Историчари уметности и други научници често су прекопавали и прекопавају сасвим незанимљива документа, као што су исплаћени рачуни, записи о рођеним и умрлим и слични списи, не би ли у њима открили имена појединих мајстора. Обављање јавних радова на најбољи начин било је пре свега питање части, лична обавеза сваког мајстора, а тек онда оно на шта су га обавезивали уговори и договори с послодавцем. Због своје хришћанске смерности и градитељи и живописци наших манастира у средњем веку потписивали су се тек понекад, и то само именом, као на пример, Михајло и Еутихије, и то на неупадљивом, скоро скривеном месту. Већ у касној готици и раној ренесанси мајстори почињу да потписују своја дела и од тада се појам уметности, тј. уметничко дело све више везује за име појединца. За разлику од ранијих векова у којима су настала велика дела непознатих мајстора и у којима се уметност уклапала у норме заната, потписом уметника на делу уметничка делатност се постепено издваја и ствара се свест о њој као делатност која прибавља разна признања аутору дела, али јавно истиче и име власника тог дела, појединца или установе. Када наручилац уметничког дела жели одређен садржај, он уметнику поставља разне захтеве. Ако уметник на то пристане, онда је наручилац добрим делом тај који одређује схватање уметности. На уметнику је да такво схватање прихвати или не. Али, пошто уметник живи од свог рада, он често настоји да на најбољи начин задовољи наручиоца. Наруџбине уметничког дела у знатној мери утичу на норме о томе шта је уметност и ко је прави уметник, при чему не треба заборавити да су уметници све до XIX века радили скоро искључиво по наруџбини. Мало је било оних који су сликали и вајали за себе, као што то данас чини већина уметника. Али, и данас има много оних којима је све откупљено унапред, под одређеним условима, јер раде искључиво за галеристе. Ово је доста важно да бисмо схватили ко и како одређује цену – вредност уметничког дела. Из тога такође произлази да је умет-

ничко дело и роба која се поручује, нуди купцу, купује и препродаје као и свака друга роба. По правилу, једно уметничко дело је роба све дотле док не доспе у музеј. Тада оно постаје искључиво уметнички предмет у значењу друштвеног културног добра. Ако се деси, што је доста ретко, да га музеј мора продати, онда за такво дело важи само цена уметничког дела, јер оно, по правилу, само мења власника (најчешће поново одлази у неки музеј или познату збирку), а само у ретким случајевима улази у промет. Тако уметничко дело у званичним установама остаје као уметничка, културна и историјска, а не као робна вредност.

ИЗБОР РЕМЕК-ДЕЛА СВЕТСКЕ УМЕТНОСТИ

Вредност уметничког дела зависи од броја дела истог аутора. По правилу, што је број дела мањи, вредност им је већа. Трећи чинилац уметничке вредности је старост дела. По правилу, што је дело старије, то је и вредније. У музеологији (науци о музејима) постоји категорија уметничких дела која немају цене. То су она дела без којих би једна култура остала трајно оштећена (египатске пирамиде, Партенон, Лаокоон, Микеланђелова дела, катедрала у Ремсу, Студеница, Сопоћани, Нерези, Диоклецијанова палата, базилика у Поречу и многи други споменици познати широм света).

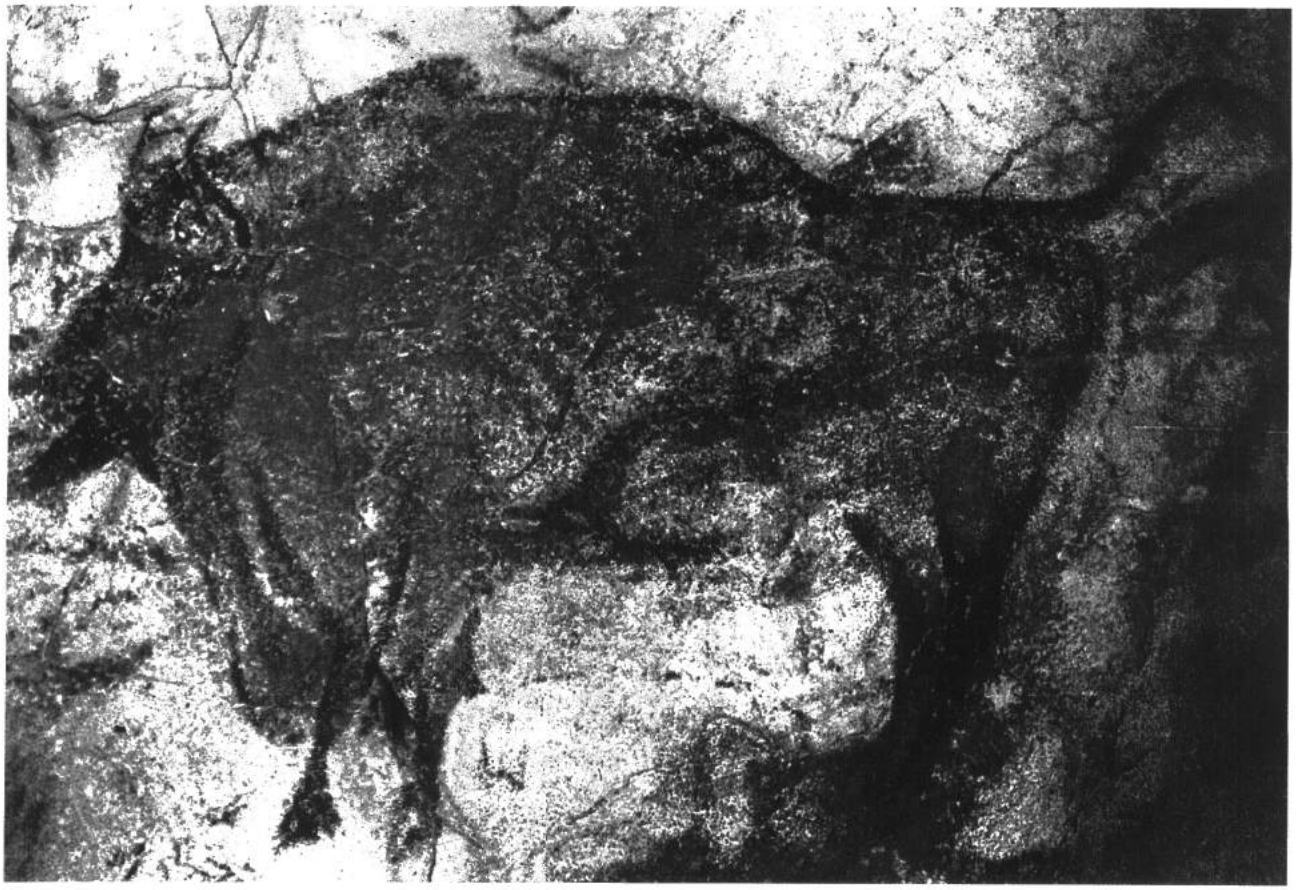
Укратко смо побројали чиниоце који утичу на формирање свести о вредности уметничког дела. Међутим, одмах треба рећи да се ти елементи вредности уметничког дела стално мењају, што зависи од околности под којима се старо дело изнова вреднује а ново дело стиче своју почетну вредност. Идући кроз историју све ближе нашем времену, све важније место у одређивању вредности дела имају галеристи и критичари који свакодневно прате догађања у уметности. С друге стране, у новије доба постоје званичне галерије и музеји који имају своје критеријуме вредности појединог уметничког дела. Њихово вредновање се обично не поклапа с вредновањем галериста. Тако се дешава да дела уметника који ради за галеристу (који га је учинио познатим у свету) никада не доспеју у званичну збирку, у музеј. Дакле, вредност једног дела може се одређивати, или на тржишту где делују закони понуде и потражње, или може бити вредновано као уметнички, културни и историјски предмет.

Такође је уочено да поседовање уметничког дела, по правилу, показује ниво културе његовог власника. Уметничко дело у приватном поседу је потенцијална роба чија вредност стално расте, па је оно нека врста сигурне инвестиције.

У одређивању уметничког предмета важан је и принцип селекције – одабира. Већ смо у неким одељцима уочили значај одмеравања, поређења и одабира. Селекција подразумева два основна нивоа поређења. На првом нивоу се врши елементарни избор из мноштва сличног (материјала), а на другом – коначни избор из одабраних примерака.

Може се само претпоставити да ће избор бити поузданији што је могућност бирања већа, јер избор из понуђеног лошег није прави избор, већ онај једино могућ у датом моменту. Можемо поставити питање на основу чега или зашто се од датог мноштва одлучујемо баш за оно што смо изабрали. Да бисмо имали истински селективан однос према уметничком делу, морамо, као и у другим областима, поседовати одговарајуће знање и искуство о стварима о којима одлучујемо. Ту је важан чинилац поређење с оним што већ постоји као призната вредност. Од сензибилитета, културе и знања селектора зависи до које мере се може користити принцип поређења. У једном делу неко ће уочити или спознати само основна својства предмета који вреднује, а други ће наћи много више разлога за његову вредност или невредност.

Велика уметничка дела увек су на неки начин везана за тековине културе у којој су настала, али се у исто време налазе у садашњости па се у њој и вреднују. За визуелне уметности и визуелну културу као шири појам, данас је и уобразиљно и сновиђајно и давно прошло важно и као садашње реално. Критеријуми уметничког вредновања се стално мењају. Зато се оно ослања и на много шире и разноврсније чиниоце но што су класичне норме. У том смислу су нека уметничка дела значајнија по другим чиниоцима него по самој својој уметничкој вредности. Тако су, на пример, нека дела на којима је представљен неки важан догађај често важнија за историју него за уметност. Начин постојања уметничког дела у времену један је од веома важних критеријума процене његове вредности. Тај критеријум проистиче из тога да ли генерације које дело наслеђују то дело примају као своју, савремену уметничку потребу или само као документ о прошлим временима које је то дело надживело. Нека значајна дела на свој начин предсказују нека будућа стремљења, догађаје или открића, нарочито у области структуре материје и енергије, али првенство у том погледу имају дела која прате укупна стања и стања духа свог времена. Таква дела јесу велика баш зато што носе универзална обележја која се не везују за конкретне тренутке. Наведимо томе у прилог мисао Умберта Ека, писца чувеног романа *Име руже* и савременог теоретичара, који каже: „Информација је мање оно што је речено а више оно што може бити речено. Информација је мера могућности избора и селекције поруке.“ Пошто је уметничко дело јавна порука која своја значења преноси и предлаже јавности као вредност, оно је такво све док се та врста поруке не заборави.



Сл. 173. – *Пећина у Алтамири* (Шпанија), цртеж бизона на таваници (15000–10000 године пре нове ере)

Сл. 174. – *Вилендорфска Венера* (око 15 000–10 000 године пре нове ере), Природњачки музеј, Беч

Сл. 175. – *Аполон Белведерски*, римска копија грчког оригинала (највероватније IV век пре нове ере), Ватикански музеј

Сл. 176. – *Портрет Римљанина* (III век пре нове вере), бронза

Сл. 177. – *Сунчева пирамида*, Teothuacan култура (отприлике 100 година пре н. е. до 400. год. нове ере), Teothuacan, Мексичка висораван

Сл. 178. – *Буда* из раздобља Гупта (V век), камен, индијска уметност, Музеј у Калкути

Сл. 179. – *Имадоба мадона*, скулптура у дрвету (XI век), катедрала у Падерборну, Немачка

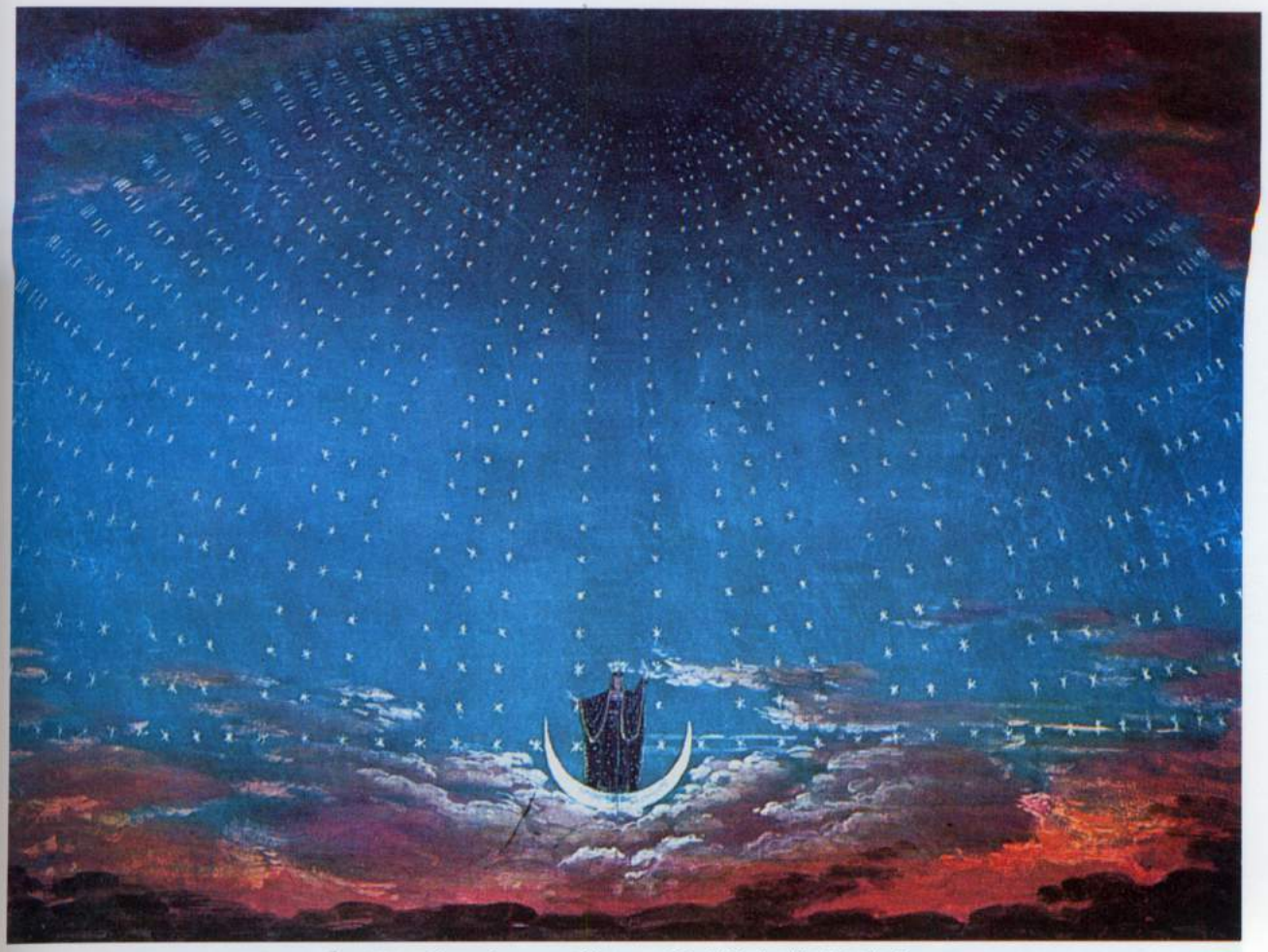
Сл. 180. – *Весник Васкресења – Бели Анђео*, Милешева, живопис (око 1230)

Сл. 181. – *Глава Богородице* (детаљ сцене *Сусрет Марије и Јелисавете*, са довратника западног портала катедрале у Ремсу, камен, XIII век)

Сл. 182. – Архитектура Манастира Високи Дечани (завршено 1334)

Сл. 183. – Микеланђело Буонароти
Страшни суд, фреска у Сикстинској капели, Ватикан (1508–1512)

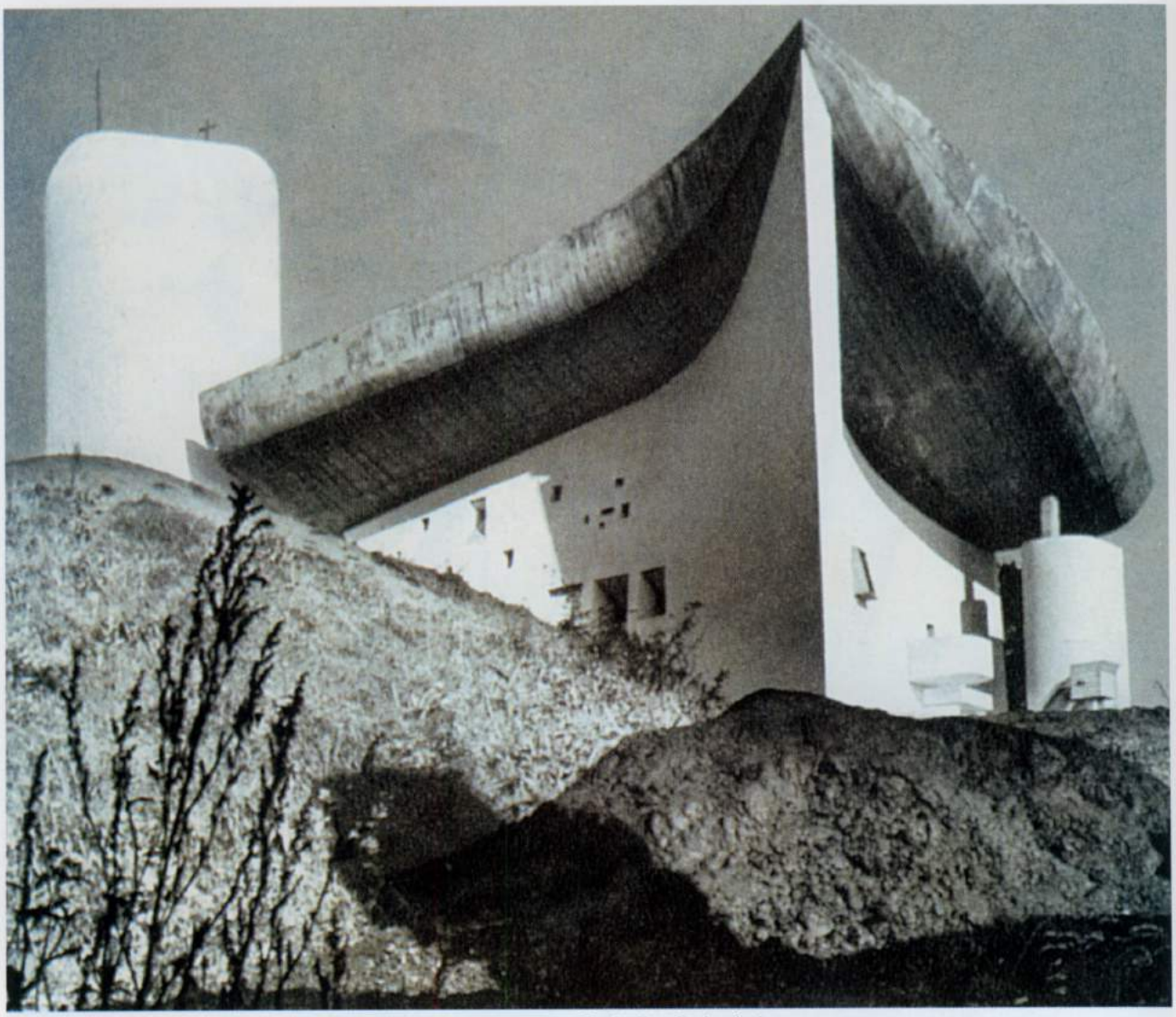
Сл. 184. – Жан-Огист-Доминик Енгр (Jean-Auguste-Dominique Ingres)
Купачица, уље на платну (1808), Лувр, Париз



Сл. 185. – Карл Фридрих Шинкел (Karl Frederich Schinkel)
Позоришна декорација за Моцартову оперу *Чаробна фрула*, сцена појављивања Краљице ноћи, гваш (1815),
Национална галерија, Берлин

Сл. 186. – Густав Ајфел (Gustav Eiffel)
Челични торањ, висина 351 m (1889), Париз

Сл. 187. – Пабло Пикасо
Госпођице из Абињона, уље на платну (1906–1907), Музеј модерне уметности, Њујорк



Сл. 188. – Ле Корбизје (Le Corbusier)
Notre-Dame-du-Haut, са југоистока, Роншан, Француска (1950–1955)

СТИЛ

Шири појам и значење стила подразумевају стварање и одржавање обележја једне културе у једном времену, у тежњи да се својства те културе што дуже одрже. Стил је заједничко материјално и духовно достигнуће једног народа у одређеном времену. Велики стилови, као што су били египатски, грчки и римски у старом веку, византијски, романички и готички у средњем, ренесансни стил и барок у новом веку – јесу јасно издвојене епохе које у култури појединих народа трају дуже време. Заједничка обележја сваког стила исказују се у спољном изгледу стваралих облика, од грађевинарства до схватања сликарства, скулптуре, литературе, музике и других видова људске делатности.

Сл. 189. – ИМИЏ – IMAGE
Овде је панкер све учинио да буде посебан у односу на већину осталих у својој средини. Такав изглед је више од моде. То је животни став који се не усаглашава са званичним институцијама и са законима друштва.

Стил је и оно што појединци на себи својствен начин стварају и предлажу, али он настаје у правом смислу те речи онда када га већина препозна и усвоји као заједнички начин мишљења о истим стварима. Полазећи од значења саме речи, стил (лат. *stilus* – метална писаљка којом су грчки и латински писари писали по воштаним и оловним таблицама) упућује првенствено на траг писања, на рукопис по којем се појединци индивидуално распознају у својој средини. С личним рукописом који је изразит, лако се доводи у везу и лични начин изражавања, по чему се, на пример, препознају поједини писци, научници и други, па тако сваки аутор има свој стил. На исти начин одвајају се и сликари, вајари, архитекте, дизајнери и сви они који се у општем кругу једне културе изражавају личним стилом.

Обележја појединих стилова у уметности су веома важна у изучавању културе, јер се у богатству разлика могу пратити и разни утицаји и везе међу стиловима, као и одступања једног стила од другог. По правилу, сваки нови стил ствара своју верзију схватања новог у поређењу с претходним. О стиловима се углавном може говорити до XIX века, а после тога се све промене у уметности називају правцима или другим терминима, који се обично завршавају одредницом – *изам*, на пример, импресионизам, кубизам, експресионизам, фовизам и други. Што смо ближе данашњици, промене се брже смењују, односно правци трају краће. Тако се у новије време сваких годину-две појављује неки нови „арт", као што су концептуал-арт, ланд-арт, минимал-арт. Најновије појаве се називају по већ постојећим стиловима, с тим што им се додаје префикс нео (грч. *neos* – ново), на пример, неоенформел, нео-гео (нова геометрија) и други. Тако је последњих деценија XX века ушла у употребу једна нова реч везана за појам стила – имиџ (енгл. *image* – слика, лик,

представа) под којом се подразумева представа о себи као успешној личности (или успешној фирми). Међутим, прави смисао имица или личног стила не значи бити изузетан по сваку цену, већ радом, талентом и културом бити очигледно неко ко се одликује квалитетом.

Вежба

1. Пројектујте иницијале свога имена и презимена као знак властитог стила.

КИЧ

У разматрању разних проблема уметности не сме се заобићи ни једна посебна област привида уметничке вредности, коју називамо КИЧ. Ова реч добија ширу употребу половином XIX века, а потиче од немачке речи кичен (*kitschen*), што значи направити нешто како било, склепати, учинити га привидно вредним. На пример, неко од новог намештаја жели „патинирањем" да направи стари, да би га поистоветио с неким стилом или старином. У том смислу немачка реч феркичен (*verkitschen*) значи подвалити некоме, продати некоме нешто што није имао намеру да купи, а то све доводи у сумњу моралност чина којим се нешто подмеће као право а оно то није. Кич је, дакле, и друштвена појава под чијим се утицајем може створити и такво стање духа из којег ће проистећи и кич-став а из њега настати и кич-стил. Сви облици друштвеног живота и рада могу имати „свој" кич. Свако друштво у свако доба има препознатљиве видове кича, од кич-осмеха појединца, кич-понашања целе групе до кич-намештаја, кич-уметности и кич-политике.

Сл. 190. – Дени (Danie) и Тини (Tienie) Нортје (Nortie) показују своју свадбену фотографију

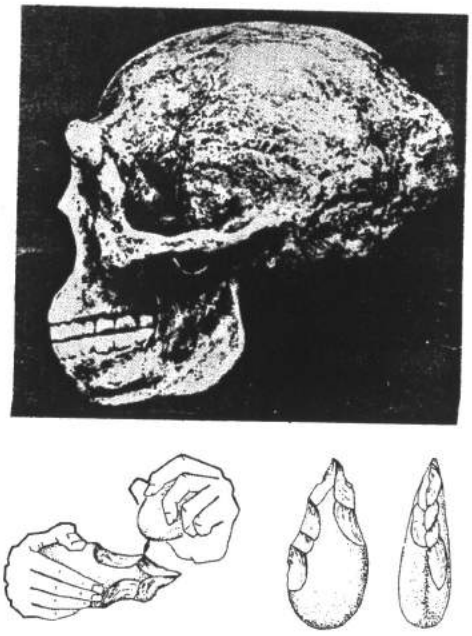
За кич се каже да је израз лошег укуса, да се одређене уметничке вредности замењују површним утиском о уметности тамо где од уметничке вредности заправо нема ни трага. У новије време о кичу је написана обимна литература и сви се аутори слажу у једном: кич је у самој личности, кич-човеку. Није редак случај да су кич-личности особе које имају и новац и друштвени углед али не и однегован укус. Кич такође иде уз скоројевиће.

Данас се на кич гледа много шире но што је однос према укусу. Практично, кич је свеприсутна стварност своје врсте у свим видовима живота, тако да је данас могуће препознати кич свугде где човек борави, ради, комуницира, па чак и спава (у кич-кревету). Кич настаје и тамо где се дизајну постављају мали или никакви захтеви. Дизајн се понегде безобзирно додворава сујети имућног купца кича без укуса; обликујући производ према његовим

захтевима. Он се понегде безобзирно додворава сујети имућног купца кича. Шездесетих година нашег века настао је покрет за морално понашање у пројектовању и извођењу производа, и то као последица понашања неких дизајнера који су свесно повлађивали лошем укусу. То се нарочито запажало у аутомобилској индустрији у којој су пројектоване каросерије с лажним (нефункционалним) аеродинамичним линијама, наравно с јединим циљем да се постигне што већа цена.

ЧОВЕК И ПРОСТОР

Наше схватање света, простора, природних облика и појава проистиче првенствено из усправног положаја нашег тела. Човек, хомо еректус, усправио се на ноге пре око милион и 600 хиљада до 300 хиљада година. То је и време у којем је обликовао камени клин као прво универзално оруђе и оружје. Усправни, вертикални, став повећао је човеков видокруг, а самим тим и његову могућност сагледавања облика и простора, што је створило и утврдило одређене навике у запажању, одмеравању даљине, оријентисању у простору и представљању облика из реалности, као на пример на пећинским цртежима. Човек је развио визуелно опажање тако што је у простору пратио пре свега вертикалне форме. У његовом схватању хоризонталне равни вертикала ствара односе симетрије, као, на пример, лево према десном, предње према задњем. Пошто је хоризонтална раван човеков основни делатни простор и простор комуницирања, он бива све више извођен из праваца хоризонталног и увођен у правце вертикалног простора, нарочито у развијеној градској средини. И биљке су се формирале одвајањем од тла и очигледним вертикалним стремљењем ка Сунцу. У том смислу исказује се и већина представа које човек у виду слике или скулптуре представља у дводимензионалној равни, као што су слике пејзажа или скулптуре постављене на равно тло. То значи да се сви предмети који се на слици или цртежу представљају на дводимензионалној равни схватају као *да стоје усправљени у простору (куће, дрвеће, жива* бића, мртва природа у сликарству, планине). Такође *су, по правилу, сви облици у реалном простору тла* и сви облици представљени у сликама – вертикалне форме у простору, осим ако нису повезани на тлу, у низу као градске куће дуж улице.



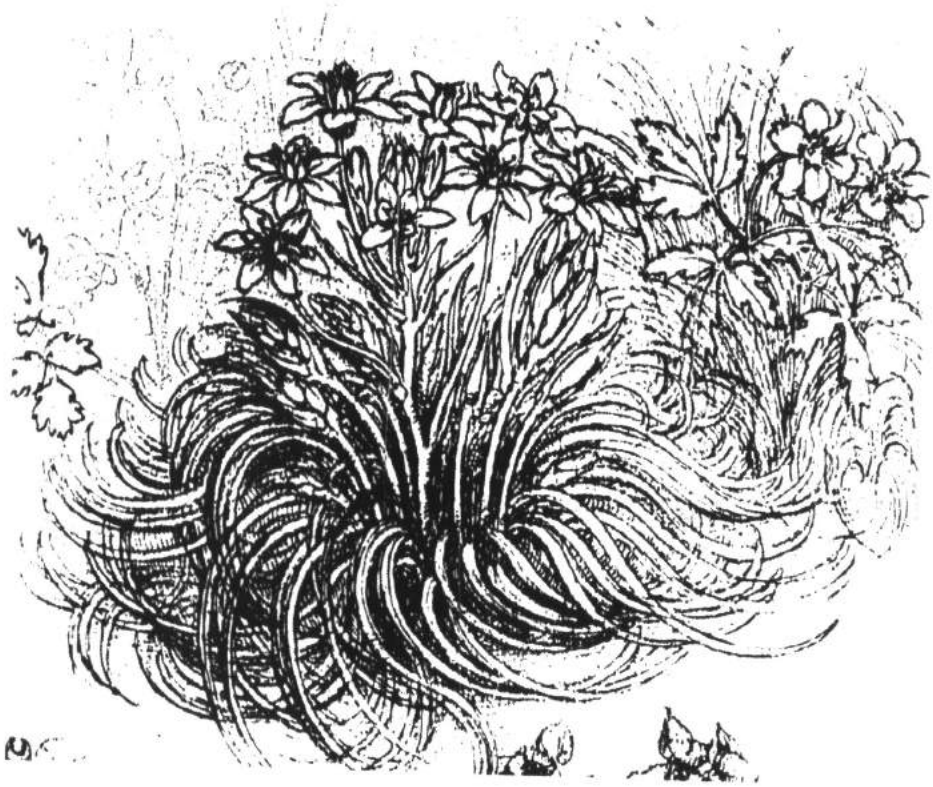
Сл. 191. – Лобања усправног човека (*Homo erectus*), оруђе Хомо ерехтуса – камени клин (једно од првих оруђа из времена пре око 1,5–1 милион година пре н. е.)

Веома важно својство запажања облика у слободном простору везано је за однос између њихове висине и тежине. Без обзира на то колико је неки предмет реално тежак, ако му променимо место на правцу горе-доле, стичемо утисак да на његову

масу дејствује Земљина тежа. Стога нам предмет подигнут увис изгледа лакши. Зато нам и горњи делови високих зграда почев од другог или трећег спрата, делују олакшано. Розете на старим катедралама уздигнуте високо на фасадама делују скоро ваздушасто.

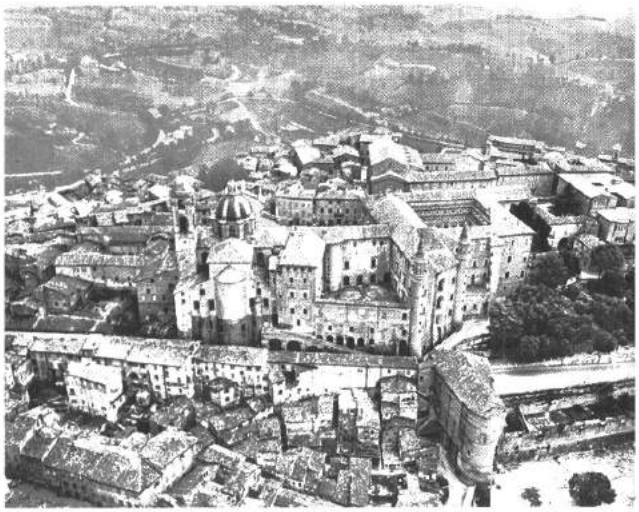
Наше кретање по хоризонталном тлу навикло нас је на рационалан избор правца и начина кретања, али и зависи од личних особина. Ако се, на пример, крећемо у једном правцу, па из истог места до циља полазе две стазе потпуно исте дужине и услова кретања, једна налево друга надесно, одлучујемо којом ћемо поћи по својој телесној опредељености, то јест по томе да ли смо дешњаци или леваци. Тако се, рецимо, и неки скијаши на крају спуста под сасвим једнаким условима заустављају увек заокрећући налево или увек надесно. Исти избор се врши и приликом пењања, при чему дешњаци траже лакши успон надесно а леваци налево. Слично поступамо и пред зградом којој се прилази са две стране. Навика или уверење да је за нас од две исте визуелне просторне могућности погоднија једна, предочава нам важну чињеницу о томе како сагледавамо свет око себе. Гледајући с једне стајалишне тачке, ми схватамо објекте као тродимензионалне облике у простору, иако нам они нису видљиви у све три димензије, већ само у две. Природа људског визуелног опажања је таква да је свака оптичка слика у ствари дводимензионална пројекција. Да би човек заиста сагледао тродимензионални објекат, мора или да обиђе око њега или, ако је мањи, да га изложи погледу са свих страна. Но, особености нашег опажања су и такве да ми схватамо неки облик као целину и онда када га само делимично сагледавамо: никада нам неће пасти на памет да кућу чини само фасада коју најчешће стварно једино и видимо. Сасвим је друга ствар са затвореним простором. Кад посматрамо у неком филму унутрашњост велике куће или дворца, ако се брзина снимања камером кроз собе и одаје не поистовети с брзином нашег могућег кретања кроз такав простор, нећемо моћи да стекнемо представу о целини тако виђеног простора. То може бити визуелна информација о врсти предмета и њиховом распореду у собама, али никад обједињена целина у виђењу унутрашњег простора. По природи ствари, оно што је унутрашње код живих бића, као што су срце, бубрези, црева и друго, својом формом тежи асиметрији, као што је запазио зоолог Адолф Портмон (Adolph Portlmon). – То је резултат настајања живе форме која се ствара заузимањем простора унутар ограничених зидова. Зато су облици унутрашњих органа онакви какви су могли да постану у стешњеним условима – асиметрични, неправилни. Спољна форма у природи, пак, тежи симетрији, било да је то стварање самих природних облика, било учинак дејства спољних сила на те облике пошто су већ створени.

У људској природи је нормално да човеков животни и радни простор буде срећен, и то по узору на телесна својства, пропорције тела, начин кретања и организацију свакодневног живота. За разлику од огромне већине других живих бића, човек свој животни и радни простор ствара као сложену конструкцију различитих облика и материјала који су прерађени, прилагођени и осмишљени за лагодно коришћење на дуже време.



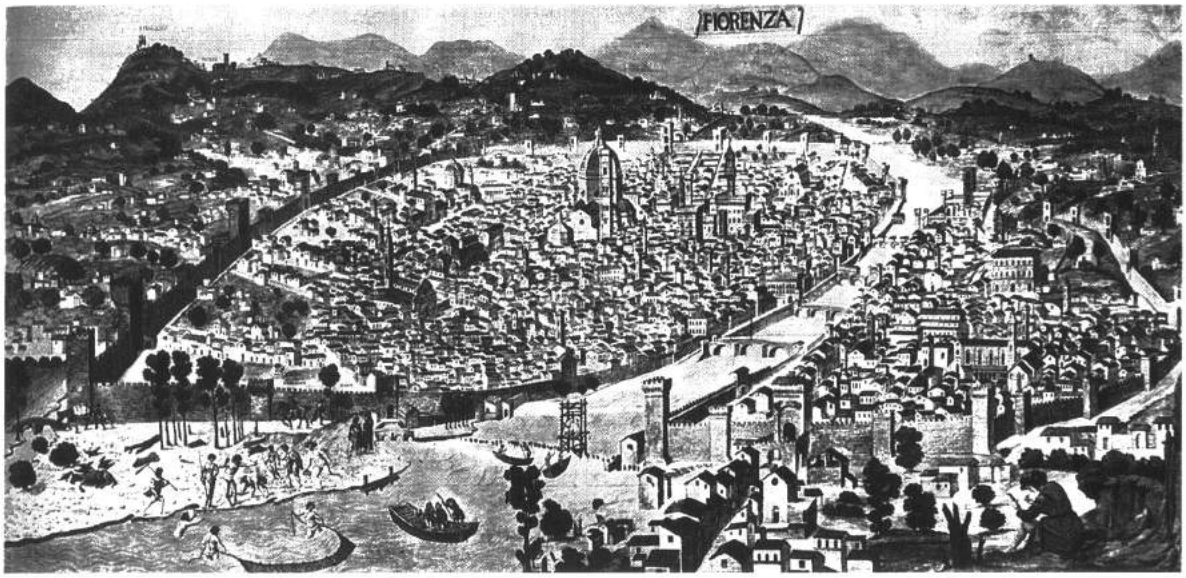
Сл. 192. – Леонардо да Винчи
Студија биљака, цртеж
На овом цртежу запажа се Леонардово интересовање не само за облике стабла, цвета и листа већ и за њихов узајамни однос. На њему се истиче закон природног одабира у опстанку биљне јединке. Сваки цвет је нашао своје „место под сунцем", оног који га није стекао, више нема. Имајући у виду овај принцип раста вегетације, људи су подигли многе старе градове на узвишицама. То значи да се при градњи сваке нове куће водило рачуна да се суседу не умањи „право на видик", односно да ничија кућа не заклања ону до себе. Тако су настали, на пример, Охрид, грчки приморски и други градови.

Сл. 193. – Типично приморско насеље



Сл. 194. – Град Урбино, који се по људској мери развио у средњем веку и приближно ту меру сачувао до данас, приказан је на авио-снимку. Виде се његово језгро, подграђе и околна пољопривредна област.

Сл. 195. – Фиренца
Поглед одозго на отвореном простору – птичја перспектива. Много је времена прошло од митског Икаровог подухвата, који је први од људи, макар и на кратко, сагледао пространство Земљиног тла одозго са велике висине. Од тог времена до доспевања човека на Месец, људски видокруг тла се постепено повећавао онолико колико је могао бити сагледан посматрањем са планинских врхова. У историји планинарства помиње се Леонардо да Винчи који се пео на брда из задовољства, али и из потребе да посматра земљу испод себе. Видокруг сазнања о изгледу и величини тла које се могло посматрати са висине више од планинских врхова омогућила је авио-индустрија. У новије време могу се добити врло прецизне информације са тла, као и испод њега, специјалном методом снимања (авио-снимци). Један од кључних проблема како град учинити погодним за живот у њему, јесте проблем јавног комуницирања, транспорта и снабдевања. У Фиренци се крајем XV века, као што се види на гравири, тај проблем релативно лако могао решавати, једноставно зато што је она град по „мери човека", а то значи да човек директно и лако савладава градски простор без превозних средстава. Није било тешко препешачити чак ни цео град, а пошто су се јавни живот и трговина одвијали у центру све је било „на дохвату руке". Звоно са торња цркве је оглашавало све важне јавне догађаје и појаве. По начину звоњења и допирању звука знало се шта се оглашава звоном. Град је чувала стража која није морала бити бројна, јер је град био заштићен од наглих упада високим и тврдим зидом. Фиренца је имала богату околину одакле су стизали пољопривредни производи, а у самом граду били су чувени занатлије и трговци. Ту су се обављале замена производа и трговина, а у банкама се позајмљивао и штедео новац, и постојало је све друго што је било неопходно за нормалан живот у граду.



ДОГАЂАЈ НА ХОРИЗОНТУ

Хоризонт је линија спајања и раздвајања крајње сагледљивих тачака неба и Земље. У визуелним уметностима хоризонт је често зона сагледљивог простора у коме се нешто дешава или означава у смислу доласка из дубине и одласка у њу (задњи план).

Сл. 196. – Сцена из Бергмановог филма *Седми печат* – игра смрти у сликарству средњег века позната као *Dans Macabre* опомена на узорно владање људи у овоземаљском животу, одвија се на хоризонту, на граници неба и Земље.

Сл. 197. – Хенри Мур (Henry Moore) *Краљ и краљица*, бронза (1953) у Музеју Опенхет у Антверпену
Без обзира на то где је скулптура постављена, подразумева се да иза краљевског пара који седи може постојати само празан простор. У општој представи краљевски пар седи на престолу, који је по правилу, увек на крају просторије. Краљевском пару се прилази само са предње стране.

Сл. 198. – Сијаб Армадани (Sijab Armajani) и група аутора (1988), Њујорк
РАСТЕР САВРЕМЕНЕ, УРБАНЕ СТРУКТУРЕ
Растер (лат. *rastrum* – грабуље) је прављен распоред линија или тачака у датом простору на основу којих се нијансирају валерске вредности (на пример, у штампи црно-беле репродукције, као и оних у боји). Из графичке праксе термин растер је пренесен и у друге области пројектовања и рада. На овом примеру велике стаклене површине дају основну структуру провидног материјала. У односу на бетон и опеку, ова урбана форма је веома олакшана, што јој даје обележја савремене градитељске праксе и урбаног амбијента. Материјал који доспева у велике висине као одређена запремина визуелним утиском много губи од реалне тежине. Овакву идеју о глатким материјалима у архитектонским облицима подражава архитектура осамдесетих година XX века.

НА КРАЈУ

Садашње схватање простора, света, облика, боје, природе и њених промена, затим могућности посредовања нових техника и технологија између човека, његових идеја и остварења – стављају предмет *теорија форме* у нарочиту позицију у образовним програмима. *Теорија форме* се данас или мора радикално прилагодити стандардима живота, рада, мишљења и потреба на крају XX и почетку XXI века, или се овај предмет не може сводити на односе унапред датих елемената, као што се то углавном данас чини. Пошто је *теорија форме* произашла из креативног тражења уметничке праксе у првим деценијама XX века и до данас била скоро искључиви пратилац уметности, потребно је скренути пажњу на педесете године овог века када и сама уметност почиње да тражи себе у свим облицима живота, друштва, природе и науке. Због своје неодрживости у било каквом формализму, уметност такође стално бежи од свог постојећег стања, мењајући се из године у годину. Време устаљених норми пролази. Остају само креативна пракса и мишљење, што није привилегија само уметности већ и једино призната неопходност сваког добро обављеног рада. То мора да следи и теорија форме.

РЕЧНИК ПОЈМОВА

АПСТРАКТНА УМЕТНОСТ – бави се исказивањем односа који настају између боја и облика а којима се не приказује изглед реалности. Прве форме апстрактног изражавања биле су познате још човеку из неолита. Као модерни уметнички правац припада првим деценијама XX века.

БАРОК – период у уметности Западне Европе од 1580. године до XVIII века. Најпознатији радови спајају архитектуру, скулптуру и сликарство у идеју стварања ефеката илузионизма.

ЕКСПРЕСИОНИЗАМ – термин којим је названа, пре свега, немачка уметност на почетку XX века. То је уметност снажног испољавања доживљаја бојом и обликом. У ширем смислу овај се термин данас употребљава за она дела у којима уметник превазилази осећање за реалистичко представљање са последицама деформације облика.

ЕСТЕТИКА (грч. *aisthetos* – осетни, опажајни) – филозофска дисциплина која испитује лепо у уметности (а по неким естетичарима лепо и у природи). Термин је први пут употребљен средином XVIII века, увео га је немачки филозоф Баумгартен (Baumgarthen).

ФОВИЗАМ (франц. *fauves* – дивљи) – правац у уметности настао око 1905. године. Односи се на употребу жестоких, јаких боја, које су за тадашњи укус биле сирове, некултивисане.

ГЕСТУАЛНО СЛИКАРСТВО – општи термин који се односи на експресивно, апстрактивно сликарство, где су наглашени потези у којима се препознаје сликарски рукопис уметника као траг (снажна геста).

ГЕШТАЛТ (немач. *Gestalt* – облик, изглед) – термин преузет из психологије. Оснивачи гешталта сматрају да су делови одређени целином, да уметничко дело садржи емотивни квалитет, који „очекује" гледаоца.

ГОТИКА – термин који подразумева средњовековну европску уметност од средине XII до раног XV века. Карактеристична је архитектура с елементима преломљеног лука, контрафора (подупирачима) и крстастим сводом. Реч готика потиче од речи Готи – варвари, а настала је у доба ренесансе, када се о тој уметности није имало тако високо мишљење.

ХЕЛЕНИЗАМ – период у уметности старе Грчке за време наследника Александра Македонског (323–100. пре нове ере). Уметност разли-

читих стилова настала на територијама које је Александар освајао (од Египта до граница Индије).

ИЛУЗИОНИЗАМ (лат. *illusio* – чулна обмана, варка) – неки предмет се запажа друкчије него што је у реалности. У уметности је то стварање привида реалних облика, стања, догађаја.

ИМПРЕСИОНИЗАМ – уметнички правац друге половине XIX века у коме су уметници настојали да уметничку праксу повежу са резултатима истраживања физичара Ежена Шеврела (Euger Chevren) (о природи боје). У том смислу сликари раде у природи како би ухватили сваки трептај светлости и бојених промена у дневном светлу (Моне, Реноар, Сислеј).

КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ – уметност шездесетих година овога века, заснива се на схватању да је суштина уметности у идеји, замисли уметника, те да није потребно опредмећење дела кроз физичку форму, јер је језик као средство исказа основни уметнички материјал, а самим тиме се укидају границе између уметничке праксе и теорије.

КУБИЗАМ – уметнички покрет настао почетком XX века. Родоначелници су Пикасо (Picasso) и Брак (Braque). Кубизам се бави представљањем предмета и простора онако како се зна да они постоје а не како се виде из једне стајалишне тачке.

ЛАНД-АРТ (енгл. – уметност земље) се односи на уметничку праксу стварану шездесетих година овог века, како у галеријама тако и на отвореном простору, од природних материјала затечених на тлу, као што су земља, песак, камење, снег, тресет и друго. Понекад такви радови мењају изглед пејзажа (Роберт Смитсон – Ричард Лонг).

МИНИМАЛ-АРТ – термин настао у уметничкој пракси шездесетих година овог века којим се подразумевају дела крајње једноставних форми.

МОДУЛ (мера, мерило), утврђена величина којом се одређују односи (композиција у уметности, конструкција у градитељству).

МОНОЕЛЕМЕНТ (према грч. *monos* – сам, један, једини) јединица форме чије умножавање у простору ствара нову структуру, на пример, мноштво узиданих опека.

НАДРЕАЛИЗАМ – покрет у уметности настао после Првог светског рата, под непосредним утицајем научних открића у психологији (Фројд, Јунг). Изражава оно што није чин свесне контроле о изгледу, реалности облика, стању, догађају у простору и времену.

ОП-АРТ – део апстрактне уметности који истражује посебне оптичке ефекте, на пример, да се нешто креће а оно стварно стоји. (Вазарели, Брицит Рејли, Мирослав Шутеј).

РЕНЕСАНСА – препород европске уметности након средњег века, инспирисан антиком. Трајала од XIV века до 1580. године (Леонардо, Микеланђело, Рафаел).

СЕЦЕСИЈА (лат. етимолошки – сеоба, одвајање, отцепљење) – правац у уметности на крају XIX века, који се по формама изражавања одваја од

античког наслеђа и обједињује све ликовне уметности кроз архитектуру (Ото Вагнер, архитект, Густав Климт, сликар, Иван Мештровић, вајар).

СТРУКТУРА (лат. *structura* – састав, склоп, распоред), подразумева целину састављену од истог материјала или различитих материјала.

УРБАН (лат. *urbs* – град) – у ширем смислу, све оно што се односи на град.

ВИЗАНТИЈСКА УМЕТНОСТ – уметност Источноримског царства од V века нове ере до пада Константинопоља (Цариграда) 1453. године. Ова уметност бави се хришћанским темама, формом према античким узорима.

ЛИТЕРАТУРА

Graham Collier, *Form space and vision*, Prentice-Hall Inc, London, 1964.

Mario Praz, *Mnemosyne/*The Parallel Between Literature and the Visual Arts, Washington, 1970.

René Hughe, *Formes et forces*, Flammarion, Paris, 1971.

Josef Albers, *Interaction of color*, Yale University Press, New Haven, 1971.

Edi Lanners, *Illusionen*, München, 1973.

J.J. de Lucio-Meyer, *Visual aesthetics*, Lund Humphries, London, 1973.

Баухаус, Институт за везе са иностранством, Штутгарт, 1968. Скраћено издање на српскохрватском поводом „50 година Баухауса", Штутгарт, 1974.

Чарлс Морис, *Основе теорије о знацима* (превео с енглеског Радослав В. Конcантиновић), Београдски издавачки завод, Београд, 1975.

Edgar Morin, *La methode* (La nature de la nature), Paris, 1977.

Jose M. Parramon, *Ombres et lumieres dans le dessin et la peinture*, Bordas, Paris, 1978.

E.H. Gombrich, *Ideals and idols* (Essays on values in history and in art), Phaidon, Oxford, 1979.

Marjorie Stiling, *Famous brand names, emblems and trade-marks, David-Charles*, London, 1980.

Група аутора, *Пластички знак* (Зборник текстова из теорије визуелних умјетности), Издавачки центар Ријека, 1981.

Michael Kubonu, *The psychology of perspective and renaissance art*, Cambridge University Press, London, 1986.

Margaret A. Hagen, *Varieties of realism* (Geometries of representational Art) Cambridge, University Press, London, 1986.

Коста Богдановић, *Убод у визуелну културу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1986.

Џ. К. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола* (превео с енглеског Слободан Ђорђевић), Просвета–Нолит, Београд, 1986.

Владан Радовановић, *Вокобизуел*, Нолит, Београд, 1987.

Коста Богдановић, *Свести о облику* – 1, Музеј савремене уметности, Београд, 1988.

Микел Дифрен, *Око и дух* (превела с француског Нада Сеферовић), Глас, Бања Лука, 1989.

САДРЖАЈ

О предмету теорија форме 6

I. Светлост и опажање облика 14
Дејство светлости као услов стварања визуелног опажаја 15
Далтонизам 16
Ирадијација 16
Опажање разлика у видном пољу 17
Једнако 17
Неједнако 20
Слично 22
Контраст (визуелно стање и значење) 28
Светло–тамно. контраст

II. Простор и компоновање 32
Споља – унутра 36
Композиција 39
Обједињавање пластичких вредности 47

III. Линија као чинилац форме 50
Линија као доживљај 53
Технички цртеж 54
Перспектива 55

IV. Облик 70
Природни облици 70
Карактер облика 78
Илузија облика и стварни облик 79
Реални облици 83
Материјал и врсте материјала 86
Нови материјали 93
Текстура 94
Валер 95
Боја 97
Својства боје 99
Бела 99
Црна 99

Тон 100
Валер у хроматској боји 100
Засићеност 100
Мешање боја 100
Класификација боје 101
Контраст боје 101
Истовремени контраст 104
Топло–хладно 104
Комплементарни контраст 105
Хармонија боја 105
Значење боје 106

V. Ритам 108
Покрет 111
Симетрија 116
Равнотежа 119
Од површине ка маси и кретању 122

VI. Форма и садржај 128
Култура графичког обликовања 129
Знак и значење 129
Утицај визуелног знака на друге видове изражавања 146
О процењивању уметничког дела 148
Избор ремек-дела светске уметности 149
Стил 167
Кич 168
Човек и простор 169
На крају 175

Речник појмова 176
Литература 179

Коста Богдановић
Бојана Бурић

ТЕОРИЈА ФОРМЕ

за I разред школа за ликовне и примењене уметности

Друго издање, 1999. година

Издавач
Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, Обилићев венац 5

Ликовни уредник
мр Тамара Поповић-Новаковић

Лектор
мр Бранислава Марковић

Графички уредник
Милорад Митић

Коректори
Софија Бошковић
Вера Бошковић

Обим: 23 штампарска табака
Формат: А4
Тираж: 1500 примерака

Рукопис предат у штампу јула 1998. године.
Штампање завршено фебруара 1999. године.

Графички дизајн „АС“, Београд
Штампа „Бирографика“, Суботица